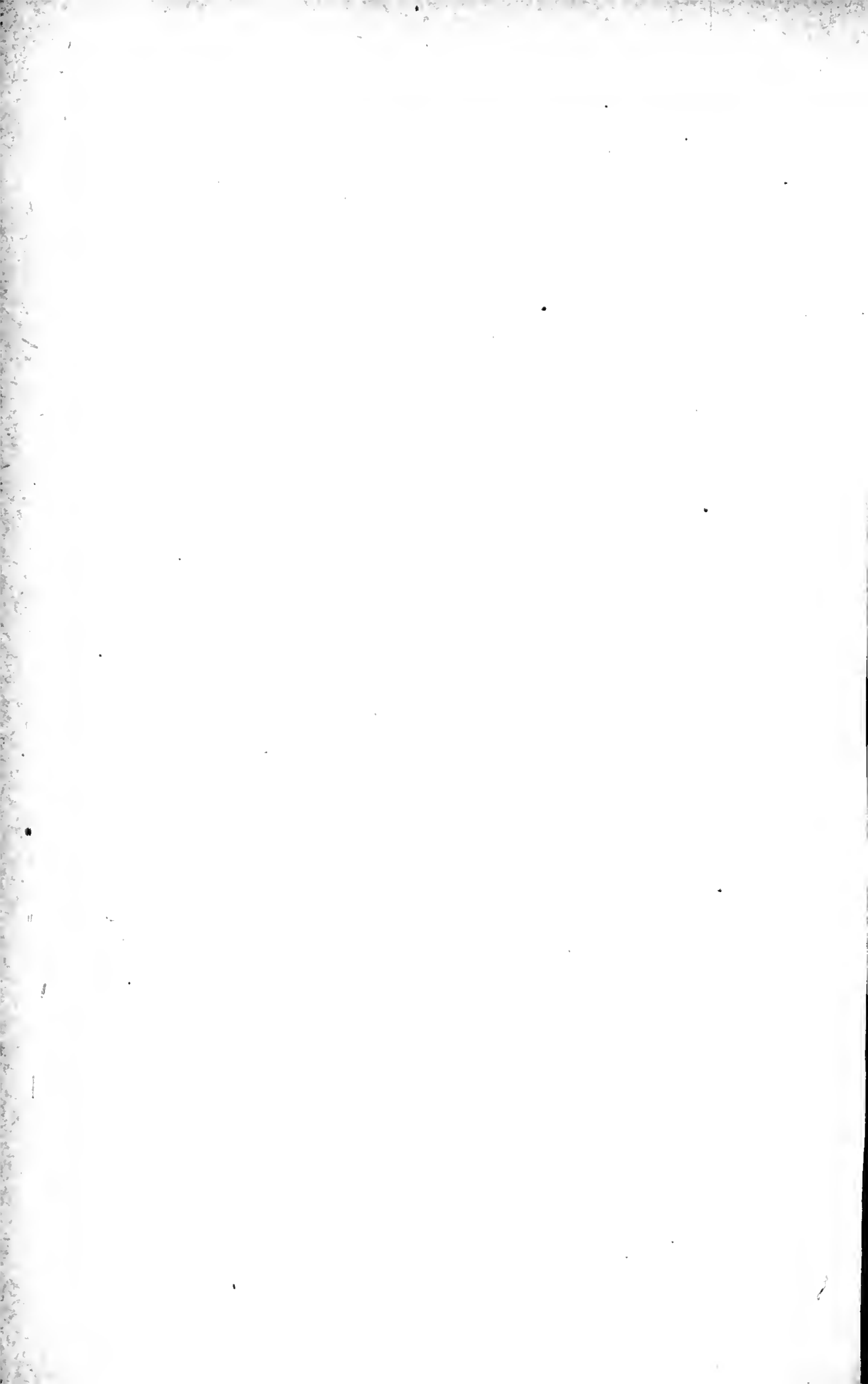
Literarisches Bilderbuch



Franz Dingelstedt.





Allgemeiner Verein für Deutsche Literatur.

PROTECTORAT:

Se. Kön. Hoheit

GROSSHERZOG KARL ALEXANDER

von Sachsen.



PROTECTORAT:

Se. Kön. Hoheit

PRINZ GEORG

von Preussen.

STATUT:

§ 1. Jeder Literaturfreund, welcher dem *Allgemeinen Verein für Deutsche Literatur* als Mitglied beizutreten gedenkt, hat seine desfallsige Erklärung an die nächstgelegene Buchhandlung oder an Herrn Verlagsbuchhändler A. HOFMANN in Berlin zu richten.

§ 2. Jedes Mitglied verpflichtet sich zur Zahlung eines Jahresbeitrags von *Dreissig Mark* R. W. (10 Thlr., 17 Gulden 30 Xr. rhein.*). Die Einzahlung hat, falls Vollzahlung nicht vorgezogen wird, in zwei Raten zu geschehen: die erste von 15 Mark (5 Thalern) bei Empfang der ersten Vereins-Publication einer jeden Serie und der Mitgliedskarte, die letzte Rate von 15 Mark bei Empfang des vierten Werks der betreffenden Serie.

§ 3. Jedes Mitglied erhält in der Serie sieben Werke aus der Feder hervorragender und beliebter Autoren. Jedes dieser Werke 20—23 Bogen umfassend, in gefälliger Druckausstattung und elegantem Einbande. Nur bei poetischen Werken wird nicht immer der festgesetzte Umfang der Vereins-Publicationen innezuhalten sein, dafür jedoch diesen Werken eine besonders elegante Ausstattung zugewendet werden.

§ 4. Ein etwaiges Austretenwollen ist spätestens bei Empfang des sechsten Bandes einer jeden Serie dem Bureau des Vereins anzuzeigen.

§ 5. Die Geschäftsführung des Vereins leitet Herr Verlagsbuchhändler A. HOFMANN in Berlin selbstständig, sowie ihm auch die Vertretung des Vereins nach innen und aussen obliegt.

§ 6. Den Mittheilungen des Vereins über dessen weitere Entwickelung und eventuell noch engere Organisation wird später ein Verzeichniss der Mitglieder des Vereins beigefügt werden.

---

*) In *Oesterreich-Ungarn* nach Cours; in der *Schweiz* 40 Frcs.; in *Italien* 40 Lire Gold; in *England* 1 Pfd. 15 sh.; in *Holland* 20 Gulden; in *Frankreich* und *Belgien* 40 Frcs.; in *Russland* 15 Rubel; in *Amerika, Afrika* und *Australien* 15 Dollar.

☞ Alle Buchhandlungen des In- und Auslandes sowie das Bureau des Vereins in Berlin, Kronenstrasse 17, nehmen Beitritts-Erklärungen entgegen. ☜

In den bisher erschienenen Serien I—III kamen nachstehende Werke zur Vertheilung:

Serie I (1874/1875)

Bodenstedt, Fr., Aus dem Nachlasse Mirza-Schaffy's.

Sybel, H. v., Vorträge und Aufsätze.

Osenbrüggen, E., Die Schweizer, Daheim und in der Fremde.

Schmidt, Adolf, Historische Epochen und Katastrophen.

Löher, Franz v., Kampf um Paderborn 1597—1604.

Reitlinger, Edm., Freie Blicke. Populärwissenschaftliche Aufsätze.

Hanslick, Dr. Ed., Die moderne Oper.

Serie II (1875/1876)

Richter, H. M., Geistesströmungen.

Heyse, Paul, Giuseppe Giusti, Gedichte.

Bodenstedt, Fr., Shakespeare's Frauencharaktere.

Auerbach, Berthold, Tausend Gedanken des Collaborators.

Gutzkow, Carl, Rückblicke auf mein Leben.

Hoyns, Dr. G., Die alte Welt.

Frenzel, Karl, Renaissance- und Rococo-Studien.

Serie III (1876/1877)

Vambéry, H., Sittenbilder aus dem Morgenlande.

Lorm, Hieronymus, Philosophie der Jahreszeiten.

Büchner, Louis, Aus dem Geistesleben der Thiere.

Lindau, Paul, Alfred de Musset.

Goldbaum, W., Entlegene Culturen.

Reclam, C., Lebensregeln für die gebildeten Stände.

Bodenstedt, Fr., Der Sänger von Schiras, Hafisische Lieder.

☛ In der IV. Serie 1877/78 kommen nachstehende Werke zur Ausgabe:

Büchner, Dr. Louis, Liebeslust und Liebesleid in der Thierwelt.

Dingelstedt, Fr., Literarisches Bilderbuch.

Hanslick, Dr. Ed., Die moderne Oper. Zweiter Theil.

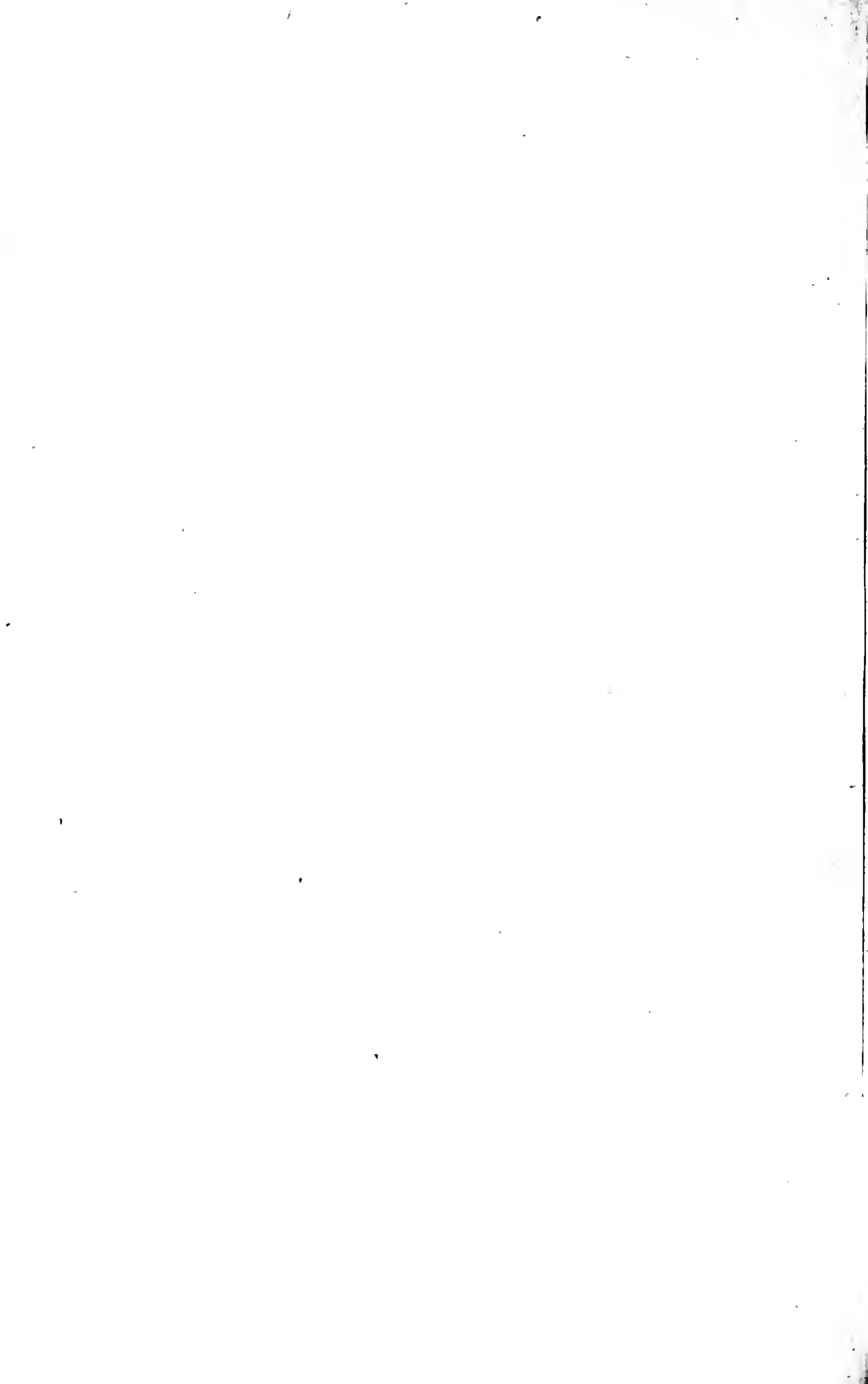
Lazarus, Dr. M., Prof., Reden und Vorträge.

Strodtmann, Ad., Lessing, Lebensbild.

Vogel, Dr. H., Professor, Mehr Licht!

Woltmann, Dr. A., Professor, Aus vier Jahrhunderten niederländisch-deutscher Kunstgeschichte.

Literarisches Bilderbuch.



Literarisches Bilderbuch

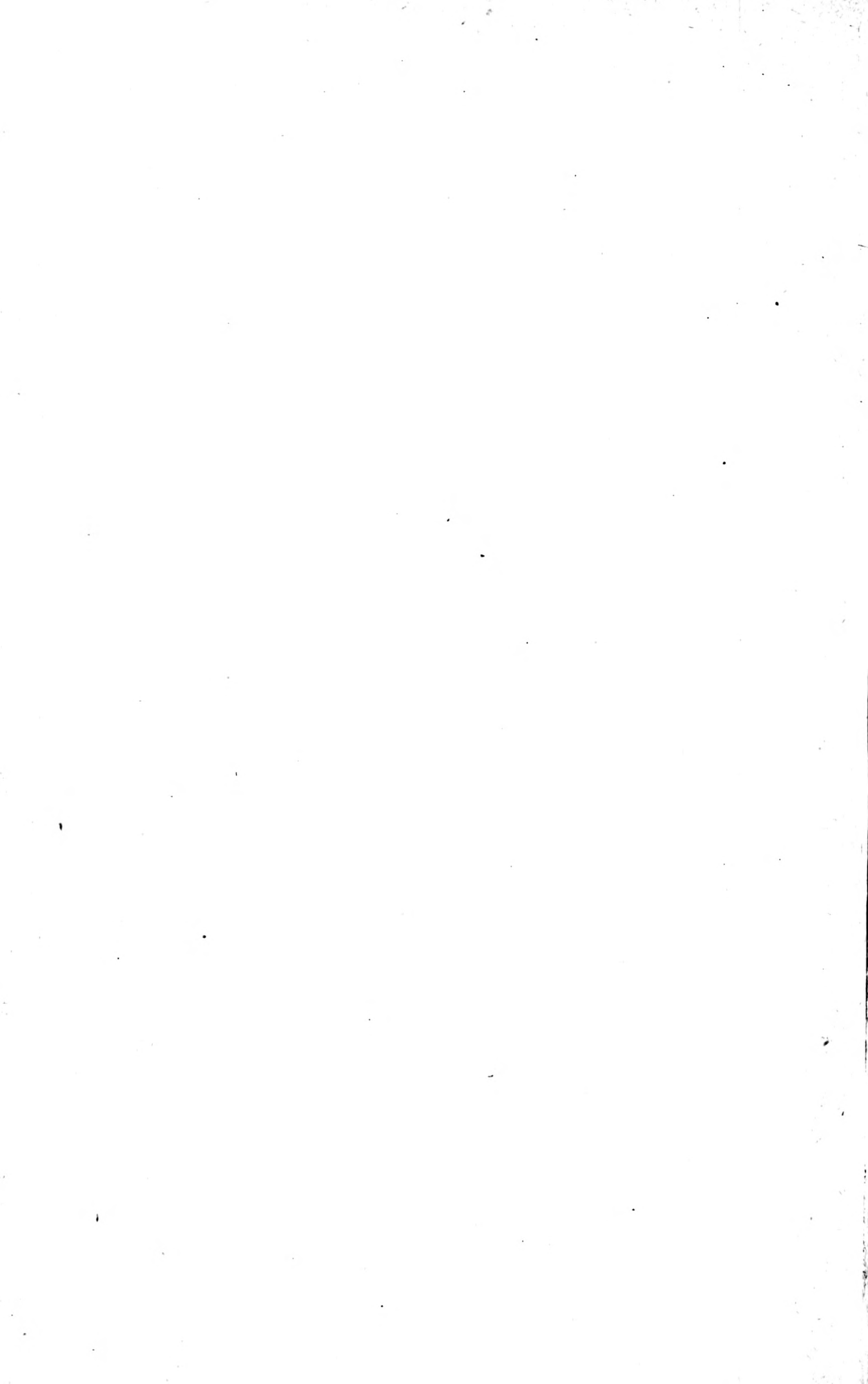
von

Franz Dingelstedt.



Berlin. 1878.

A. Hofmann & Co.



Vorrede.

Eine Sammlung biographischer, kritischer, literatur- oder cultur-historischer Essays vergleicht sich den Photographien-Albums, welche die herrschende Mode der Neuzeit auf dem Schautisch der Salons, wohl auch auf dem Sims des häuslichen Heerdes auflegt, um an Tagen des Empfanges durchblättert, vielleicht dann und wann im Familien-Kreise vorgelesen zu werden, Stoff zur Erklärung und Unterhaltung zu gewähren, zu eigenem Denken und Urtheilen anzuregen. In dem Album finden sich Porträts bekannter Personen, Copien berühmter Werke von Malern und Bildhauern, Abbildungen von Gegenden aus irgend einer Schweiz, von gothischen Kirchen und Renaissance-Palästen, die man auf Reisen gesehen hat; alles dies zuweilen sorgfältig geordnet, öfter noch in bunter Reihe zusammengestellt. Ebenso sammelt der Essayist seine zerstreuten Studien- und Charakter-Köpfe von Künstlern oder Dichtern, Skizzen interessanter Partien aus der Literatur-Geschichte, Randzeichnungen und Illustrationen zur Chronik der Vergangenheit und der Gegenwart, für welche das streng wissenschaftliche Lehrbuch keinen Raum übrig hat, während sie ihrerseits über den Rahmen des Tageblatts oder der Wochenschrift hinausragen. Die freie, lose Form ist dem Schriftsteller so bequem wie dem Leser, und deswegen hat sich, in unserer rasch und breit dahinlebenden Zeit, welche in kürzester Frist möglichst viel lernen, anschauen, genießen, sich aneignen will, der Essay, sowohl der einzelne wie die Sammlung, von Frankreich und England-Amerika aus in Deutschland eingebürgert. Daß eine solche Sammlung durch Vielschreiber oder Geldmacher zum Papierkorb mißbraucht werde, diese Gefahr liegt nicht in der Gattung, sondern im Individuum. Der Schriftsteller, welcher sein Publikum und sich

selbst achtet, wird nichts aufbewahren, was der Aufbewahrung nicht werth ist, und alles, was in einer zweiten Auflage veröffentlicht wird, sorgfältiger Durchsicht und Ueberarbeitung vom Standpunkte gewonnener Erfahrung unterziehen. Er sammelt sich selbst, wenn er die Blätter vergangener Lenze zur Zeit herbstlicher Reife zu Fruchtstücken sammelt.

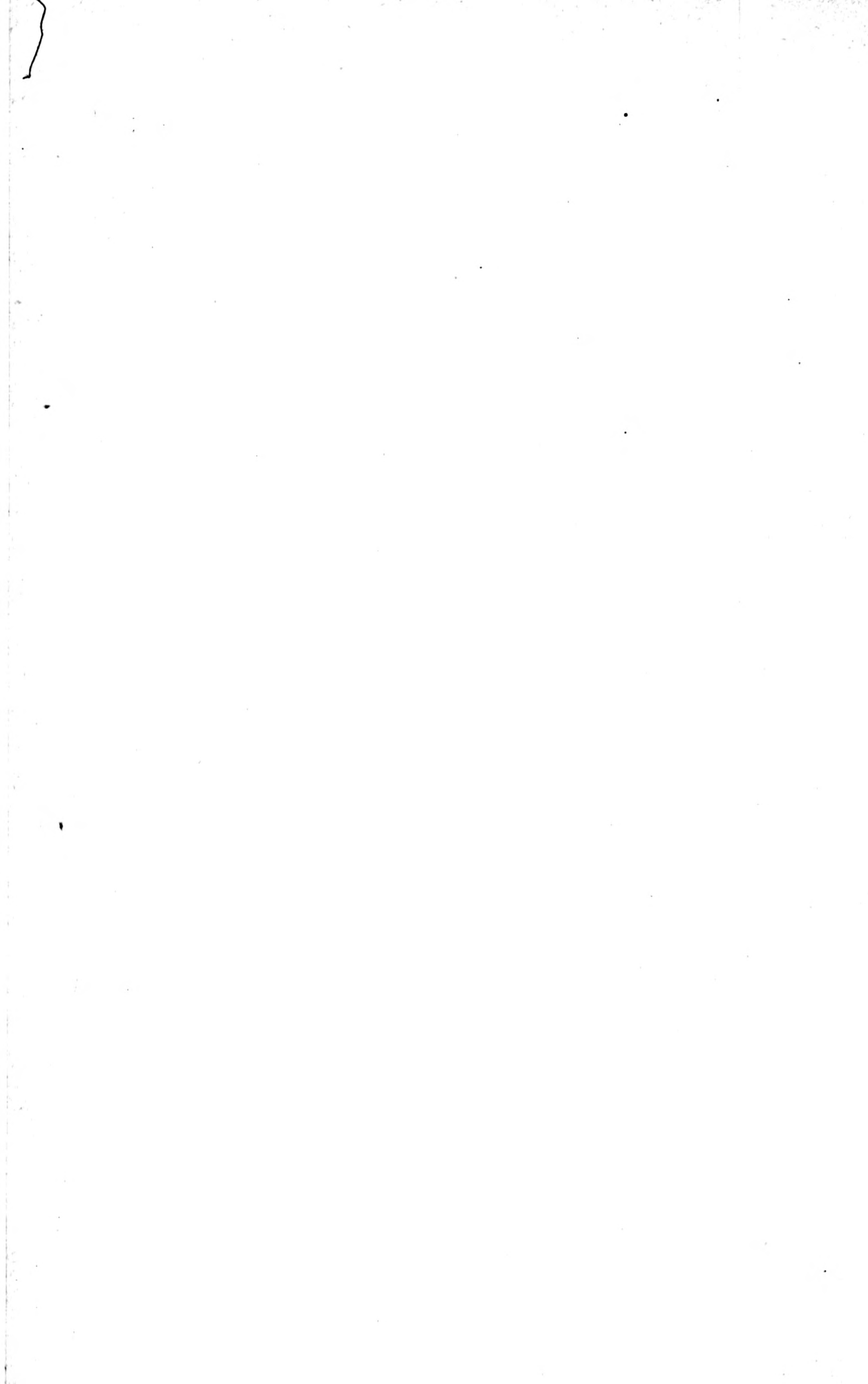
Auf solchem Wege, in solcher Absicht ist das nachfolgende literarische Bilderbuch entstanden. Die darin enthaltenen Aufsätze machen keinen Anspruch auf das Verdienst geschichtlicher Forschung, neuer Entdeckungen auf dem Gebiete der Kunst, abschließender Kritiken in der Literatur. Sie heißen Bilder, und nur Bilder wollen sie sein, aus des Verfassers eigenen Standpunkten aufgenommen, nach der Natur gemalt, colorirt, wie es sich in einem Familien-Buche geziemt. Einige darunter entstammen Vorlesungen, die der Verfasser seit einer ansehnlichen Reihe von Jahren in München, Weimar, Wien gehalten. Die Mehrzahl hängt mit dem Theater zusammen, dem deutschen, französischen, englischen Theater, welchem, nunmehr ein volles Menschenalter hindurch, das theoretische Studium und die praktische Wirksamkeit des Verfassers gewidmet gewesen. Zwei, — die Aufsätze über Hebbel und über die Jungfrau von Orleans, — erscheinen zum ersten Male im Druck.

Möge das Buch aufgenommen werden, wie es dargeboten wird: eine literarische Weihnachtsgabe, die mehr unterhalten als belehren will, die alte, zum Theil bekannte Stoffe in unveralteter Form und in neuem Lichte darstellt und die in der Behandlung fremder Vorwürfe den nationalen Gesichts- und Richtpunkt, in Rückblicken auf Vergangenes die Beziehung auf die Gegenwart in erster Linie festhält.

Wien, 24. December 1877.

Franz Dingelstedt.

Inhalt.



Ein Besuch in Shakespeare's Globus.



„Shakespeare und kein Ende!“ So rief bekanntlich Goethe schon aus, und so wiederholt heute ein nicht unansehnlicher Theil des lesenden Publicums, das sich durch die Commentare und Biographieen, die polemische wie apologetische Literatur über den Unerschöpflichen erschöpft zu fühlen anfängt. Dagegen gewinnt auf einer anderen Seite der Shakespeare-Cultus täglich an Boden: auf der deutschen Bühne. Deswegen lohnt es wohl der Mühe —, nicht Shakespeare, den sterblichen Menschen, mit einer neuen Lebensbeschreibung, oder Shakespeare, den unsterblichen Dichter, mit einer tausend und ersten Erläuterung heimzusuchen, — sondern den Schauspieldirector, den Regisseur Shakespeare, den wir nur auf unserem Theater kennen, auf dem seinigen eingehend zu betrachten, den Meister in seiner Werkstatt.

Auf den ersten Anblick mag diese Aufgabe unfruchtbar erscheinen, vielleicht nur für Theaterleute, Fachmänner, Antiquitäten-Krämer interessant. In Wahrheit stellt sich die Sache anders dar. Die Form, in welcher das Drama zur Erscheinung gelangt, ist keineswegs ein unwesentliches, äußerliches, zufälliges Moment. Leib und Seele sind nicht mehr Eines, als Bühne und Drama. Ueberall, wo ein nationales Theater entsteht und besteht, schafft sich dasselbe, allmählich, von innen heraus seine eigene charakteristische, bedeutungsvolle Technik. Die antike Bühne unter freiem Himmel, in riesigen Proportionen, mit festlichen Aufzügen und Chorgesängen, spiegelt sie nicht den hellenischen Geist? Die autos sacramentales das Zeitalter der spanischen Philippe? Racine's Tragödie und Molière's Lustspiel das Siècle de Louis-Quatorze? Gerade so spiegelt sich in dem alt-englischen Theater die Aera Elisabeths. Dem entwickelten politischen, socialen, geistigen Leben der Nation entspricht eine Bühne, welche ihre Anfänge längst hinter sich hat

und in harmonischer Wechselwirkung aller Kräfte und Mittel Dichtkunst und Schauspielkunst, scenische Technik und Maschinerie neben- und durcheinander verkörpert.

Die Ueberlieferungen aus jener Zeit sind mannigfaltig, reichhaltig. Theater-Chroniken und Kritiken, Regietagebücher, Inventarien, Rechnungen, Kaufbriefe u. s. w. liefern eine Menge originaler Züge zu dem Bilde des damaligen Theater-Lebens. Sie sind zu diesem Zwecke auch schon zu wiederholten Malen, einzeln und gesammelt, herausgegeben worden und machen einen namhaften Theil der Shakespeare-Literatur aus. So haben wir denn ein Panorama der Shakespeare-Bühne vor uns, weder Phantasiegemälde noch Genrebild, aus dem wir uns die Gestalt der englischen Bühne im letzten Viertel des sechszehnten Jahrhunderts lebhaft vergegenwärtigen können.

Um diese Zeit, gegen 1585, war es, daß Shakespeare, nach einer für uns dunklen, für ihn trüben Jugend nach London kam, sein Glück beim Theater zu versuchen, wie mehrere seiner Landsleute aus Stratford am Avon gethan. Welch' schwere Lehrzeit er durchgemacht, davon weiß die Sage zu berichten, die seine welthistorische Mission in dramatischer Poesie und Kunst damit anheben läßt, daß er den Cavalieren die Pferde gehalten an den Eingängen der Schauspielhäuser. Aber nicht fünf Jahre dauerte es, bis er selbst hoch zu Rosse saß, fest im Sattel und Bügel, nicht blos als dramatischer Dichter, welcher sein Flügelpferd weit über alle anderen Renner hinaustummelte, sondern auch als Schauspieler und Miteigenthümer des vornehmsten Theaters der Hauptstadt. Sein Glück hatte ihn derjenigen Truppe zugeführt, welche unter dem Protectorat des Grafen Leicester stand, später sogar unter dem der Königin Elisabeth und ihres Oberstkammerherrn. Das Haus, worin diese Gesellschaft spielte, war 1575 unter der Direction des James Burbadge erbaut worden und nannte sich nach dem Stadtviertel, worin es gelegen, Blackfriars, ein Name, der bekanntlich heute noch existirt. Diese Stätte, auf welcher der Dominicaner-Orden der schwarzen Brüder ein Kloster besessen, scheint ein Lieblingsplatz des zuweilen seltsam spielenden Weltgeistes zu sein. Zuerst steht ein Kloster dort; als dieses säcularisirt worden, ein Theater; gegen-

wärtig der erste Preßpalast der Welt, die Offizin der Times, mit ihrem eigenen unterseeischen Kabel, ihren Dampfmaschinen und Telegraphen-Bureaux. Drei weltumfassende Mächte haben sich auf derselben Scholle, und zwar in bezeichnender Reihenfolge abgelöst: im Mittelalter die Kirche, am Morgen der neuen Zeit das Theater, am hohen Mittage die Presse. Ob der dreimal geweihte Boden in geheimnißvoller Wahlverwandtschaft mit seinen verschiedenen Bestimmungen vor- und rückgewirkt hat, so daß im Kloster ein bischen Komödie gespielt, in der Komödie ein bischen Politik gemacht, in dem politischen Weltblatt abwechselnd ein bischen geistlich und ein bischen weltlich gegaukelt worden ist? Englische Spiritualisten mögen auf diese Fragen antworten.

Blackfriars ist indessen nicht als das echte, rechte Shakespeare-Theater zu betrachten. Dies hat er selbst sich erbaut als Hauptgründer und vorkrachlicher Verwaltungsrath, um das Jahr 1595, mit einen in der Wahl des Ortes und des Namens gleich glücklichem Griffe. Das Haus lag nicht in der City, im Gerichtsbann des Lord-Mayors und der Aldermen, geschworner Gegner des Theaters, auch nicht in Westminster, dem Sitze des Hofes und der Staatsgewalt, sondern dem eigentlichen London gegenüber, am rechten Themseufer, mitten im Volksleben drin. Das Stadtviertel hieß und heißt bis zur Stunde Southwark, damals eine Londoner Vorstadt, heute eine von dem Weltmeer der Metropole verschlungene Insel, aus welcher zahllose Schlote und Feueressen in den Tag hineinrauchen, in die Nacht hineinglühen. Jedes Zeitalter trägt eben seine eigene Signatur: Altägypten — Pyramiden, das christliche Mittelalter — Kathedralen, Neu-England — Schornsteine. Zu Shakespeare's Zeit aber war in Southwark noch genug freier Raum und frische Luft für allerlei Volkslustbarkeit: Bärenhatz, Hahnenkampf, Wettlauf, Ringspiel u. dgl. m. Auf der offenen Wasserstraße der Themse und auf der noch nicht verbauten, mit Gärten und Sommerhäusern besetzten Landstraße zwischen Westminster und City konnte das Publicum aller Stände bequem zu dem neuen Theater gelangen. Shakespeare taufte dasselbe weder Hof-, noch Stadt-, noch Volkstheater, auch nicht nach dem Viertel, worin es gelegen, wie Blackfriars, Whitefriars, Shoreditch danach

genannt waren. Er folgte dem mythologischen Zeitgeschmack, welcher ein Phönix-Fortuna-Hoffnungs-Theater gegründet, und wählte zum Wahrzeichen seiner Bühne einen Hercules — oder Atlas — mit der Weltkugel auf dem Rücken. Nach diesem hieß das Theater der Globus. Nicht als ob sein Schöpfer, bescheiden und einfach, wie das Genie es immer ist, geahnt hätte, daß die Gestalten aus diesem Hause die Reise um die Welt machen würden. Nein! die erläuternde Inschrift am Giebel erklärte das Symbol also: „Totus mundus agit histrionem“; zu deutsch: „Die ganze Welt spielt Komödie.“ Eine nach unseren Begriffen censurwidrige Devise für das fashionabelste Theater in London.

Dieser Globus ist das echte, rechte Shakespeare-Theater, auf dessen Brettern des Dichters reichste Werke das Licht der Lampen erblickt haben: Romeo und Julie, Hamlet, Othello, Macbeth, Lear, Wintermärchen, Sturm. Das Aeußere entspricht, die Wahrheit zu sagen, einem solchen Inneren nicht, zumal wenn man als vergleichenden Maßstab unsere heutigen Musentempel im Gedächtniß mitbringt. Im Globus empfangen uns keine Säulenhallen mit gesonderten Zufahrten für Wagen und Eingänge für das Fußvolk, keine von Gold und Marmor strotzenden Vestibules und Foyers, keine Prachtstiegen, funkelnd unter Gaskandelabern, von weichen Teppichen und rauschenden Atlasschleppen bedeckt. Von außen betrachtet, hat der Globus etwas von einer Citadelle, etwas von einem Circus, etwas von einer Cottage. An die Citadelle mahnt die ungeschlachte Form, ein sechsseitiges Prisma, an der Grundfläche breiter als oben, mit wenig Fenstern und nur zwei Eingängen, einer zur Bühne führend, der andere zum Zuschauerraum, das Ganze umgeben von einem breiten Graben, dem Abzug des von Natur feuchten Bodens. Einem Circus gleicht der aus Holz gezimmerte, mit Holz gedeckte Bau, ziegelroth angestrichen in jenem grellen Ton, für welche der Licht- und Farbenarme Norden, England, Schweden, Norwegen, eine charakteristische Vorliebe hegt. An die Cottage endlich erinnern zwei Thürmlein oder Giebel, über dem Eingange zur Bühne sich erhebend, zwischen beiden der Hercules mit der Erdkugel, unstreitig ein höchst primitives Kunstwerk, und von ihrer Zinne herabwehend eine bunte Fahne, welche aufgezogen wird, wenn eine Vorstellung stattfindet.

In der guten Jahreszeit, im Sommer, der vollen Saison für das damalige London wie das heutige, ist dies täglich der Fall. Doch wird nicht Abends gespielt, sondern Nachmittags von drei bis fünf Uhr. Die Londoner Gesellschaft speiste damals um zwei Uhr, das Bürgerthum um zwölf. Ein dreimaliger Trompetenstoß gibt das Zeichen des Beginnes; gerade so wie in den Schaubuden unserer Jahrmärkte und Kirchweihen. Wir folgen der zuströmenden Masse und drängen uns ein, nachdem wir, wiederum in der primitivsten Weise, nicht an einer reputirlichen Kassa unser Billet gelöst, sondern dem am Eingange postirten Schwarzrock unser Entrée in seine zudringlich vorgestreckte Blechbüchse geworfen. Die Eintrittspreise betrugen nach den verschiedenen Plätzen einen Penny, sechs Pence, einen Shilling, anscheinlich erstaunlich wenig, und doch dem gegenwärtigen Tarif ungefähr gleichkommend, wenn in Erwägung gezogen wird, daß der Werth des Geldes im Laufe dreier Jahrhunderte um mindestens das Fünffache sich vermindert hat. Bei besonderen Gelegenheiten werden, wie der riesige Theaterzettel am Eingange mit rothen Lettern ankündigt, die Preise verdoppelt und die freien Entréen aufgehoben; zum Beweis, daß diese, sowie manche andere Maßregel, die man ungerechter Weise für satanische Erfindungen der Neuzeit halten möchte, schon in der guten alten Zeit geübt wurden. Außerdem zahlen Standespersonen nach Belieben, wie sie auch auf der Bühne (nicht gleich dem übrigen Publicum im Parterre oder auf den Galerieen) placirt sind.

Das Innere des Globus stellt sich nicht, wie die Außenseite, als Sechseck dar, vielmehr eirund, ein O von Holz, wie es im Prologe zu Heinrich V. genannt wird. Zwei Drittheile des Raumes nimmt das Spectatorium ein, ein Drittheil die Bühne. Der Zuschauerraum besteht aus dem Parterre, damals noch nicht, wie im heutigen englischen Theater, pit genannt, sondern yard, zu deutsch: der Hof; eine Erinnerung an die Entwickelung der ständigen Bühnen aus Wanderbühnen, welche in den Höfen der Wirthshäuser aufgeschlagen worden. Der Hof oder Parterre ist ungedeckt, nicht mit Sitzplätzen versehen, sondern nur zum Stehen hergerichtet, umgeben von zwei niedrigen Galerieen, die ihrerseits mit Holz und Stroh überdacht sind und mehrere Reihen einfacher Bänke enthalten.

Geschlossene Logen und gesperrte Sitze gibt es weder auf den Galerieen noch im Parterre. Das Publicum, wie bunt zusammengesetzt, wie verschieden in Stand, Bildung, Sitte, Tracht, verschmilzt zu einer einzigen Masse und ist weder unter sich, noch von der Bühne räumlich abgetrennt. Die erste Galerie gehört den besseren Ständen an, den Bürgern der Altstadt mit ihren Frauen, welche nach ihren Steifröcken und Puffärmeln Citywires, Drahtpuppen der Altstadt, geschimpft werden. Auf der obersten Galerie versammeln sich, was Mephisto „süßer Pöbel" nennt (König Mob in England nicht minder zu Hause als sein duftiger Gegensatz, Königin Mab), Handwerksgesellen, Matrosen, Soldaten; ein gefürchteter, gefährlicher Haufe, der häufig ein Schauspiel im Schauspiel aufführt, bald mit dem Parterre rauft, bald, vereinigt mit demselben, gegen die Bühne und die vornehmen Stammgäste auf derselben Sturm läuft. Das Parterre ist der wichtigste, im Urtheil den Ausschlag gebende Theil des Publicums. Da stehen, in dichten Schaaren bis hart an die Bühne sich vordrängend, die Kritiker von Profession, die Kunstenthusiasten, die Studenten, die Comptoiristen, die Fremden. Das sind die Gründlinge (groundlings), von welchen Hamlet spricht, die understanders (ein unübersetzbares Wortspiel, das zugleich Sachverständige und Untenstehende bedeutet), über die die Dramatiker der Zeit sich so schwer beklagen. Die vorzugsweise hohe und schöne Welt bildet ein Publicum für sich, das seinen Eintritt über die Bühne, seinen Platz auf beiden Seiten der Bühne findet. Dort erblicken wir die Löwen des Tages: Hofherren wie Lord Leicester und Graf Essex; Helden zur See und Land wie Sir Walter Raleigh und Francis Drake; Staatsmänner wie Lord Bacon; adelige Schöngeister wie Sir Philip Sidney, dort unsers Dichters besondere Gönner und Freunde Southampton, Pembroke, Rutland. Der vornehmste Stand gemischt mit dem standlosen Komödianten; Bramine und Paria dicht beisammen. Nach unseren Begriffen eine wunderliche Sitte, der wir aber bekanntlich auch auf dem Theater Molière's begegnen. Die Gesellschaft der Earls, der Lords, der Baronets steht, sitzt, liegt in malerischer Gruppirung, nach der excentrischen Mode der Zeit ebenso auffallend als kostbar gekleidet, einen farbenschillernden Rahmen um das Bild auf der

Schaubühne ziehend, unmittelbar neben dem Spielenden. Lange, lang ausgestreckte Beine, wie wir sie zur Stunde auf jedem englischen Dampfschiff, in jedem Hôtel, sogar im Ober- und Unterhaus in Westminster bewundern, ragen naiv in die Spiellinie hinein. Spätkommen gilt für vornehmen Ton. Ein kecker Page trägt seinem Herrn die Pfeife, den Tabaksbeutel, den dreifüßigen Schemel (tripod) zum Sitzen nach, etwa wie heut zu Tage für verspätete Stammgäste noch ein Paar Extraschemel (strapontins in Paris genannt) improvisirt werden. Ueber dem ganzen wechselnden, immer bunten, immer bewegten Bilde schwebt eine dichte Tabakswolke —, denn in allen Theilen des Hauses, von Männern und Frauen, werden dem neumodischen Tagesgötzen offene Rauchopfer dargebracht, — und der durchdringende Geruch von verbranntem Hanf, womit man von Zeit zu Zeit die Luft zu reinigen sucht. Und von draußen schallt wie Meeresbrausen herein das Gelächter und Gelärm der vor den Thoren der Schauspielhäuser allzeit versammelten Straßenjugend, das Geschrei der Obst-, Bier- und Branntweinkrämer, der gellende Ausruf des fliegenden Buchhandels, der seine Tagesneuigkeiten, Flugschriften und Zerrbilder feilbietet. Und von droben schaut still und bleich der Nebelhimmel Alt-Englands hernieder und sendet dann und wann einen lächelnden Strahl seiner milden Sommersonne in unseren Globus, der zu solchen Stunden in der That eher dem Chaos als dem Kosmos gleich sieht.

Wenden wir uns vom Zuschauer-Raum ab und der Bühne zu, so begegnen wir auch da wesentlichen Unterschieden von dem heutigen Brauch. Zunächst in den Maaßen. Unsere Bühnen, auf Coulissen und Maschinerie angelegt, zur Entfaltung und Bewegung größerer Massen bestimmt, haben mehr Tiefe als Breite. Umgekehrt die Bühne Shakespeare's. Sie stellt Reliefbilder und bedarf deswegen mehr Breite als Tiefe. Die Bühne des Globus maß in ihrer ganzen Tiefe nur 27½ Fuß, in der Breite dagegen 43. Decorationen, das ist: bewegliche, bemalte Coulissen und Prospecte, kennt die Shakespeare-Bühne nicht; sie sind erst unter den späteren Stuarts in Gebrauch gekommen. Bis dahin besteht die Wandbekleidung der Bühne, wie aller größeren Gemächer in derselben Zeit aus gewirkten Teppichen, Arras geheißen, nach der französischen

Stadt dieses Namens, aus welcher sie zuerst eingeführt worden. Diese Teppiche hängen zu beiden Seiten und im Hintergrunde herab, während oben, an Stelle unserer heutigen Soffiten lichtblau gemalte Leinwandstreifen angebracht sind, wenn die Handlung am Tage spielt, dunkelbraune, um Nacht zu bezeichnen. Andere Verwandlungen der Scene gibt es nicht. Ein Brett mit dem Namen der Stadt oder des Landes macht für Jedermann den Schauplatz der Handlung deutlich. So oft dieser wechselt, — und bekanntlich geschieht dies in Shakespeare'schen Stücken nur zu häufig, — wird das Brett mit der Aufschrift gewechselt. Es leuchtet ein, wie bequem dies einfache Hausmittel gewesen, nicht blos für die Arbeit des Theatermeisters, sondern auch für dichterische Freiheit.

Noch zweckmäßiger, namentlich für den Regisseur, erweist sich eine andere, vielbesprochene Eigenthümlichkeit des Shakespeare-Theaters, die Mittel- oder Empor-Bühne. Sie entstand dadurch, daß die beiden, um den Zuschauer-Raum laufenden Galerieen auch über dem Bühnen-Raum fortgesetzt waren und im Hintergrunde der Scene balkonartig etwas in dieselbe hineintraten. Auf diese Art bildete sich auf der Bühne ein oberes Stockwerk, eine eigene, kleine, zweitheilige, höher gelegene Bühne, welche mit dem übrigen Bühnen-Raum durch Treppen verbunden und doch wiederum durch Vorhänge von ihm abgeschieden war. Diese Emporbuhne, in welcher der Altmeister unserer Neuromantiker, Ludwig Tieck, das Ideal einer poetischen Bühneneinrichtung überschwänglich verehrte, ermöglicht allerdings, dem Zuschauer eine vielgliedrige und verwickelte Handlung in ihrer örtlichen, äußerlichen Theilung und zugleich in ihrem inneren Zusammenhange ungemein faßlich vorzuführen. Auf der Emporbühne, und zwar in ihrem oberen Stock, ist Julia's Balkon, unter welchem Romeo schmachtet; das Capitol, dessen Stufen Cäsar hinaufsteigt; König Duncans Schlafgemach, von Macbeth mit Tigerschritten umkreist; Titania's Elfenpalast. Dagegen sind im unteren Stockwerk die Gräber Julia's und Ophelia's, das Sterbebett Desdemonens, Calibans Höhle im Sturm, alle schauerlichen Stätten, Grüfte, Kerker, Hexenküchen u. s. w. So findet sich in fast allen Shakespeare'schen Stücken die Emporbühne auf das Glücklichste angewendet und erzielt Wirkungen,

um die sich unsere complicirte Technik mit Versenkungen, Wolkenschleiern und elektrischem Licht immer unter unglaublichen Schwierigkeiten und oft vergebens abmüht. Damit ist keineswegs gesagt, daß das Theater der Gegenwart die Emporbühne und die Wandteppiche des Globus sich aneignen soll oder kann. Was vor dreihundert Jahren natürlicher Brauch war, würde heut zu Tage ein künstliches Experiment sein, interessant und pikant für ein paar Dutzend Shakespeare-Gelehrte, dem Publicum jedoch vollkommen unverständlich, unvereinbar mit jener Illusion, die der modernen Bühne und ihrem Realismus nothwendig ist.

Ebenso einfach und natürlich wie dieser technische Behelf, wird das Verhältniß der Musik zum recitirenden Schauspiel auf der Shakespeare'schen Bühne aufgefaßt. Bei uns bildet sie, die Musik, einen Staat im Staate; selbstständig wirkt sie und für sich, während sie bei Shakespeare, sehr häufig zwar, aber immer nur dienend, als Stimmungs-Mittel und so zu sagen symbolisch benützt wird. Auf unserem Theater schiebt sich ein breiter Orchester-Raum trennend zwischen Publicum und Bühne ein. Im Globus ist das Orchester, dem Zuschauer unsichtbar, auf der Bühne, zuweilen auch unterhalb derselben, angebracht. Eine Vorrichtung, in welcher sich das Theater Shakespeare's und das Theater Richard Wagners begegnen. Wir erdulden eigene Ouvertüren und Zwischenacts-Musiken, welche mit der Handlung des Stückes und mit der Stimmung des Zuschauers nichts gemein haben, und wenn ein Melodram vorkommt, so klopft vorher der Orchester-Dirigent warnend auf sein Pult; die Geiger fahren zusammen, die Bläser richten sich militärisch, der Contrabassist greift krampfhaft nach seinem Instrument, das bis dahin schlaftrunken am Souffleurkasten lehnt, und nun urplötzlich mit seinem Giraffen-Hals vor dem Auge des Zuschauers in das Bild auf den Brettern hineinschneidet. Ganz anders im Globus. Derselbe hat ein reich ausgestattetes Orchester, besetzt mit Lauten, Violinen, Hörnern, Flöten, Querpfeifen, Trompeten, Pauken, Trommeln. Jedes Instrument erfüllt seine besondere Aufgabe: die Laute begleitet die in den Text eingestreuten Gesangstücke; ein Trompetenstoß kündigt Könige, Helden, Herolde an, das Horn Jagd und Jäger, ein Trommelwirbel Heereshaufen, Flöten und Oboën

Geister- und Elfenerscheinungen. Ouverturen gibts nicht, noch weniger Zwischen-Acts-Musiken; nur in einzelnen Fällen führt feierliche Scenen eine kurze Introduktion ein, — solemn dump in dem Bühnen-Manuscript genannt. In dieser sehr mannigfaltigen und doch so einfachen, allgemein verständlichen, typisch gewordenen Weise unterstützt die Tonkunst die wechselnden Zwecke der Dichtung, bereitet die Stimmung im Zuhörer vor und schließt, wie in dem Melodram zum Ende des Wintermärchens, große, grelle Effecte harmonisch ab.

Nur nach einer Seite hin, in der Garderobe und in den Requisiten des Globus, macht sich ein Luxus bemerklich, der mit der Einfachheit des übrigen Theaterhaushalts stark contrastirt. Schon im Jahre 1586 kommt eine Bittschrift von puritanisch gesinnten Gegnern der Bühne vor, welche den Staatssecretär Wolsingham anflehen, dem Aergerniß ein Ende zu machen, daß zweihundert Gaukler und Possenreißer in Prunkgewändern einherstolziren, indeß fünfhundert ehrliche Bürger Londons am Hungertuche nagen. Solche einzelne Ausschreitungen abgerechnet, wird anzunehmen sein, daß die damalige Theater-Garderobe weder so historisch treu, noch so prächtig und kostbar ist, wie die heutige. War doch auch die wirkliche Tracht des Elisabethischen Zeitalters mehr nach Ständen und Volksclassen, als nach Individualitäten verschieden. Den Hofherrn, den Richter, den Advocaten, den Arzt, den Studenten, den Kriegsmann, den Handwerker, — sie alle erkannte man an der eigenthümlichen Tracht; sogar politische Parteien und kirchliche Secten, Cavaliere und Rundköpfe, Anglicaner und Puritaner, unterschied der Schnitt ihres Haares, ihres Kleides.

Den Reichthum an Requisiten lernen wir aus Inventarien und Rechnungen kennen; ein wunderlicher Gegensatz gegen den Mangel jeder Decoration. Es finden sich auf der Shakespeare-Bühne: Felsen, Altäre, Thürme, Gräben, Mauern, Bäume; ein Wagen des Phaëthon kommt vor, ein Regenbogen, Sonne und Mond, Flugmaschinen für Engel, Versenkungen für Geister der Unterwelt, eine Vorrichtung zum Blitzen und Donnern; sogar — was wir, leider, nicht besitzen, sondern durch unschuldige Paukenschläge ersetzen, — eine veritable Kanone. Das letzte Requisit ist dem

Globus theuer zu stehen gekommen. Bei der Aufführung Heinrichs des Achten, welche am 13. Juni 1613 stattfand, — die verhängnißvolle doppelte 13 wolle bemerkt werden, — wurde mit dieser Kanone das Zeichen zum Beginn von Elisabeths Taufzug gegeben, und siehe da! durch Ungeschick der Theaterartillerie oder durch bösen Zufall gerieth das Schindeldach des Hauses in Flammen und legte die ganze Herrlichkeit in Asche und Trümmer. So erreicht der Globus nicht einmal das gewöhnliche Theateralter, welches von den Statistikern, einem Menschenalter gleich, auf dreißig Jahre geschätzt wird, während umgekehrt der Stand der Schauspieler zu den langlebigsten gehört. Achtzehn Frühlinge hat er gesehen, ist er gesehen worden und erfüllt darauf den Beruf aller Theater, die eigentlich nur gebaut werden, um abzubrennen. An Altersschwäche zu sterben ist ein seltener Ausnahmsfall in der Biographie der Theater.

Wir würden uns an dem Andenken des Globus versündigen, dieses Lieblings der Kunstgeschichte, wenn wir mit einer bloßen Photographie seiner äußeren Erscheinung von ihm scheiden wollten. Einige Züge aus seinem inneren Leben mögen das Bild vervollständigen.

Betrachten wir erst die gesellschaftliche Verfassung des Shakespeare-Theaters. Die Schauspielertruppen jener Zeit haben wir uns nicht zu denken, wie ein heutiges Hoftheater-Personal, welches seinen eigenen Gothaischen Almanach besitzt, pensionsberechtigt und sogar hofkalenderfähig ist; noch weniger wie die Banden unserer Wander- und Winkel-Bühnen, mit dem malerischen Ausdruck der Coulissensprache „Meerschweinchen“ genannt. Die dramatischen Künstler von Alt-England, wie von Alt-Frankreich stehen unter sich, mit allen Rechten und Pflichten einer Körperschaft, in einem freien selbstständigen Gesellschafts-Verbande. Sociétaires heißen sie noch heute im Théâtre français. Das Theater, sofern es nicht einem Lord oder Earl angehört, ist sammt dem Inventar gemeinsames Eigenthum und wird auf Vortheil und Nachtheil des Consortiums betrieben. Die Einnahmen werden getheilt, nicht nach gleichen Raten, sondern in bestimmtem Verhältniß, bemessen nach den Einlagen, der künstlerischen Stellung, dem Verdienste jedes Einzelnen.

Untergeordnete Mitglieder und Bedienstete stehen in festem Lohn. Der Globus zählte funfzehn Actionäre und gab von seinen Tages-Einnahmen, welche Drake auf durchschnittlich 20 Pfd. St. nach Abzug der Kosten veranschlagt, außer den funfzehn Raten noch drei für Dichter-Tantièmen. Nach damaligem Geldwerth übersetzt, nahm der Globus täglich zweitausend Mark ein. Von Shakespeare, der arm nach London gekommen, wissen wir, daß er in seinem Testament über ein artiges Vermögen verfügte. Seine Jahreseinnahme als dramatischer Dichter, Schauspieler und Theaterunternehmer ist ihm, wie es scheint nicht ohne Neid, mit zwei, drei Stücken jährlich, vier Antheilen an Globus und Blackfriars, auf 300 Pfd. St. nachgerechnet worden, was einem heutigen Einkommen von jährlich 1500 Pfd. St. = 30,000 Mark gleichzuachten sein möchte. Unsere Theaterdirectoren haben ungleich mehr Verdienst, unsere Theaterdichter ungleich weniger; Beides ohne Neid gesagt. Daß die Gesellschaft, welcher Shakespeare angehörte, die vornehmste und gleichzeitig beliebteste in London gewesen, ist bereits erwähnt worden. Sie spielte Winters in Blackfriars, Sommers im Globus, bei höheren Preisen als die übrigen, und wurde vorzugsweise auf die Landsitze der Großen oder an die Sommer-Residenzen des Hofes berufen zum Zwecke dramatischer Unterhaltungen. Unter Jakob dem Ersten avancirte sie in den besonderen Hofdienst, mit dem auszeichnenden Prädicat Königliche Schauspieler (Kings players), gerade so, wie Molière's Truppe in Paris allmählich zu comédiens ordinaires du Roi emporstieg. Die Wohlthat einer königlichen Censur war schon früher so dem Globus, wie allen Theatern der Hauptstadt angediehen. Der Mann, welcher von 1579 bis 1610 dies wenig beneidenswerthe Amt versehen und demnach fast alle Stücke Shakespeare's censirt hat, heißt Tilney. Er führte seinen Rothstift mit vergleichsweise milder Hand; nicht nur die derbsten und kecksten Bockssprünge des Humors, weit über die Grenze hinausgehend, wo der Scherz aufhört und die Zote beginnt, passiren unbeanstandet, sondern sogar persönliche Ausfälle gegen hochstehende Günstlinge, wie Essex und Raleigh, gegen die an Macht und Einfluß wachsende Secte der Puritaner, gegen das Collegium der Aldermen, die keine Narrenfreiheit auf der Bühne

dulden wollen, weil sie für ihre Sitzungen ein Monopol darauf genommen. In manchen anderen Dingen verstand der gestrenge Herr Tilney freilich keinen Spaß: er strich in Richard II. die Absetzung des Königs durch das Parlament, in Hamlet die Anspielung auf die Trunksucht der Dänen, weil der Besuch einer dänischen Majestät am englischen Hofe diesem Zuge durch Allerhöchstes Beispiel eine besonders scharfe Pointe gegeben, desgleichen, seit ein schottischer Stuart auf die englischen Tudors gefolgt war, alle Späße auf den schottischen National-Charakter, die bis dahin einen stehenden Artikel im Lustspiel abgegeben hatten, wie gegenwärtig etwa die komische Figur des Irländers. Daß die Nachfolger Tilney's nicht minder fleißig sind als er, und daß das politisch freieste Culturvolk Europa's, das englische, die strengste Theater-Censur besitzt, sei nur vorübergehend erwähnt. Die gewissen Operetten und Stücke der neuesten französischen Schule, welche von Paris aus ungehindert nach Brüssel, Wien, Berlin, sogar nach St. Petersburg wandern, fallen in jeder Saison der Londoner Censur zum Opfer.

Ueber den künstlerischen Geist und Styl der Shakespeare-Bühne werden wir nur einiges Wenige nachtragen. Von einem theoretisch begründeten, kritisch gereinigten Darstellungsstyle und von einer zunftmäßigen Schauspielkunst wird kaum die Rede sein können. Existirt so etwas überhaupt und irgendwo? Ist nicht die Kunst dramatischen Vortrags und mimischer Menschendarstellung mehr ein Product natürlicher Anlage, bewußter Nachahmung und practischer Uebung, als eine nach bestimmten Grundsätzen gelehrte, im planmäßigen Studium erlernte Kunst? Die neueste Erfahrung lehrt wenigstens, daß je häufiger die Theaterschulen, pardon: Akademieen werden, desto seltener die Schauspieler. Zu Shakespeare's Zeiten herrschte eher ein Ueberfluß an dramatischen Talenten. Vier und vierzig Namen dramatischer Dichter werden bei Drake aufgezählt, darunter manche des besten Klanges, der noch bei uns nachtönt, der wilde Marlowe, welcher den ersten Faust geschrieben, Robert Green, die Lustspielzwillinge Beaumont und Fletcher, von Shakespeare's Zeitgenossen über Shakespeare geschätzt, Shakespeare's persönlicher Feind und Nebenbuhler, der giftige Ben Jonson, und viele, viele andere. Auch berühmter Schauspieler gab es schon einen

stattlichen Kreis: James Burbadge, welcher Richard III., Othello, Lear creirt, — Edwin, der erste Hamlet, — Shakespeare selbst, der als Geist im Hamlet excellirte, — und zwei über alle beliebte Komiker: Tarlton und Wilson. Warum wir daneben keine weiblichen Namen anführen? Einfach deswegen nicht, weil alle weiblichen Rollen auf der altenglischen Bühne von Jünglingen, vom Nachwuchs der Gesellschaft gespielt werden. In unseren Augen eine Schattenseite des sonst so lichten Bildes. Uns kommt es unbegreiflich vor, daß die liebeglühende Julie von einem, kurz vor der Balkonscene rasirten englischen Jungen gespielt, Ophelia's Wahnsinns-Lied, Desdemona's berühmtes „Weide, Weide" von einer im Mutiren begriffenen Knabenstimme gesungen wird. Und doch nimmt weder Publicum noch Kritik jener Zeit Anstoß an dieser, für unseren Geschmack geradezu ungeheuerlichen Erscheinung. Im Gegentheil, daß weibliche Rollen von Weibern gespielt werden, scheint damals nicht nur für unpassend nach der Sitte, sondern auch für künstlerisch bedenklich gehalten worden zu sein. Ein englischer Tourist jener Tage schreibt aus Venedig nach Haus, daß zu seinem Erstaunen die italiänischen Schauspielerinnen nicht viel schlechter gespielt als ihre männlichen Stellvertreter in England. Vielleicht stammt von dieser Eigenthümlichkeit die Vorliebe Shakespeare's für männliche Verkleidungen seiner Heldinnen, namentlich im Lustspiel: wenn Portia, Rosalinde, Viola in Männertracht sich verkleiden, so unterstützt die Wahrheit die Täuschung. Gewiß ist, daß die Emancipation der Frauen auf der englischen Bühne erst geraume Zeit nach Shakespeare's Tode sich vollzog. Noch im Jahre 1629 wurden die Damen einer französischen Truppe durch das entrüstete Londoner Parterre mit Gewalt von den Brettern vertrieben und nicht früher als 1656 betrat die erste englische Schauspielerin, Miß Coleman, das Theater. Daß die gegenwärtigen Theater über diesen überwundenen Standpunkt hinausgegangen und glücklich bei dem andern Extreme angelangt sind, ist bekannt. Jetzt werden männliche Rollen in Shakespeare-Stücken von Damen gespielt, nicht blos in Deutschland, auch in England. Mr. Phelps, einer der namhaftesten Shakespeare-Pfleger, der mit seiner Truppe in Nord-Deutschland unlängst gastirte, läßt den Narren im Lear von einer Dame spielen. Romeo,

das Ideal aller jugendlichen Liebhaber-Rollen, ist — vermuthlich um dem jungfräulichen Schamgefühl des Herrn von Hartmann zu genügen — als Paradepferd für reisende Virtuosinnen, erst in der Oper, dann auch im Schauspiel, zugeritten worden. Und zur Krönung des Gebäudes, des Narrenthurms nämlich, hat mit einer, eines schlechteren Erfolges würdigen Kühnheit Felicitas Westphali das Bravourstück eines weiblichen Hamlet aus Amerika in Deutschland importirt.

Da wären wir denn mit einem Satze aus dem Globus heraus und in der Gegenwart mittendrin. Athmen wir auf und versuchen es, von ihrer Höhe herab, nachdem wir durch allerlei theatergeschichtliches Detail, wie durch Geröll und Gestrüpp, uns tapfer durchgeschlagen haben, einen abschließenden Blick auf das Shakspeare-Theater zu werfen, wobei gelegentliche Seitenblicke auf den Mikrokosmos der Bühnenwelt und den Makrokosmos der Weltbühne, beide untrennbar vereinigt und einander scharf abspiegelnd, unseren Gegenstand in das rechte Licht setzen werden.

Erst von diesem Standpunkte aus, — wie Spinoza's schöne Kategorie lautet: sub specie aeterni, unter dem Gesichtspunkte des Ewigen, — stellt sich das Shakespeare-Theater mit seinem nationalen Fundament und seinem historischen Hintergrund dar, als das, was es wirklich ist: ein National-Theater im vollen tiefen Sinne des Wortes. Seine Gegner haben ihm freilich diese Eigenschaft abgesprochen und sich alles Ernstes zu der Behauptung verstiegen: das Shakespeare-Theater sei von untergeordneter Bedeutung für sein Zeitalter gewesen, geringgeschätzt von dessen wahrer Bildung, und vorzugsweise von den untersten Ständen besucht. Meister Rümelin schildert den Globus wie eine Art von Dante'schem Höllenkreis, ein Pandämonium, in welchem bei helllichtem Tage alle Laster frei gewaltet, einen Tummelplatz roher Gesellen, unter die sich eine ehrbare Frau nur ausnahmsweise verirrt und niemals ohne Gesichtsmaske. Einmal im Zuge, geht der schwäbische Shakespeare-Stürmer noch weiter und läugnet geradezu das von den hervorragendsten Kunsthistorikern in den hellsten Farben geschilderte Selbstgefühl des englischen Volksthums zur Zeit Elisabeths, die frische Frühlings- und Feiertags-Stimmung jener unvergleichlichen Aera, von welcher

das gesammte Volk und seine junge Schaubühne gehoben und getragen wurde. Ein paar richtige Züge aus dem Gesammtbild der Zeit und ein paar Beispiele, theils aus Gegensätzen, theils aus Seitenstücken entlehnt, werden genügen, um solche kritische Schlagschatten zu zerstreuen.

Was zuerst die unschuldige Sammet- oder Seiden-Larve anbetrifft, so ist sie nicht viel mehr als unsere heutigen kleineren Schleier, und wird nicht blos in England, sondern so ziemlich aller Orten und Enden von allen Frauen getragen, wann und wo sie öffentlich erscheinen, auf der Straße, bei Spaziergängen, unter Fremden. Lucretia Borgia trägt sie in Venedig, Gräfin Almaviva sogar in ihrem Schloß-Park bei Sevilla, wodurch, im Vorbeigehen bemerkt, ihre Verwechselung mit Susannen erst ermöglicht wird. Daß mit oder ohne Maske, außer den Bürgerfrauen der City, auch vornehme und fashionable Damen das Theater besucht, beweist die jungfräuliche Königin in Allerhöchst eigener Person, welche sich bekanntlich bei Shakspeare Stücke eigens bestellt und zu wiederholten Malen, in Heinrich VIII., sich selbst als Täufling auf der Bühne gesehen hat. Selbstverständlich konnte bei solchen Anlässen der Hofstaat der Königin und die aristokratische Gesellschaft nicht fehlen. Doch gehörte nicht ihr allein das Theater, ebensowenig wie dem Bürgerthum allein. Es war dem Gebildeten so verständlich wie dem Ungebildeten, dem Reichen und dem Armen gleich zugänglich. Das ist ja eben das erste kennzeichnende Moment eines Nationaltheaters, daß dasselbe nicht an einzelne Stände oder Classen sich wendet, sondern an das gesammte Volk, daß es weder als exclusives Hof-Theater noch als Volks- oder Vorstadt-Theater nach modernem Begriffe gelten will, daß es inmitten der Nation steht, wie es seine demagogische Natur verlangt, die auf die Massen wirkt und zu dieser Wirkung das einheitliche Bewußtsein dieser Masse bedarf, den innigen Zusammenhang zwischen Bühne und Publicum, die lebendige Wechselwirkung aller Factoren eines wirklich dramatischen Zeitalters.

Also mitten im Volke soll das National-Theater stehen, aber gleichzeitig — zweites Moment, — auf der Höhe der Bildung, wo Dichtkunst und Schauspielkunst einander begegnen, beide schon bis zu einem gewissen Grad der Vollkommenheit gediehen. Nur

reife Literaturen bringen ein classisches Drama hervor, nachdem ihr Frühling in der Lyrik oder im Epos abgeblüht hat. Ob auch diese Bedingung vom Theater Shakespeare's erfüllt worden ist? Uns, die wir seine Vorgänger und Nachfolger aus dem Gesichte verloren haben, erscheint er wohl wie eine vereinzelte Größe. So gewahren wir aus der Ferne einen hohen Berg als eine einzige, weithin leuchtende Spitze. Erst wenn wir näher kommen, wenn die Uebergangsformen des Mittelgebirges uns sichtbar werden, erkennen wir, daß diese Bergspitze der Gipfel eines ganzen Gebirgszuges ist. Auch Shakespeare war nichts weniger als eine Improvisation des Weltgeistes. Seine Dichtung wie seine Bühne knüpfen überall an Vorhandenes, an Ueberliefertes an, sie sind nicht unvermittelte Anfänge, sondern vorbereitete Vollendungen, ihr Schöpfer ist ein Reformator, kein Revolutionär. Und so muß es auch sein, wo ein Nationaltheater zu Stande kommen soll. Aus sich selbst heraus, in Fortschritten, nicht in Sprüngen, in organischem Bildungs-Processe, nicht durch krankhafte Neugebilde entwickelt sich dasselbe. Ein warnendes Beispiel vom Gegentheil stellt das Bücherdrama dar, welches der deutschen Literatur so manche schätzbare Kraft entzogen hat, um durch wesenlose Experimente, die sich absichtlich außer der realen Bühne hielten, nur todtgeborene Homunculusse zu erzeugen. Auf der Jugend der deutschen Schaubühne lastete zuerst der Druck französischer Fremdherrschaft, wie seiner Zeit auf der classischen Tragödie der Franzosen die obendrein mißverstandene Regel des Aristoteles gelastet hatte. Dann kamen die Versuche und Spielereien der neuromantischen Schule, welche neben Lessing, Goethe, Schiller und neben die allerdings hausbackene, aber doch im eigenen Haus gebackene Prosa des Iffland'schen Familien-Stückes den Calderon, den Shakespeare, auch wohl den Sophokles stellten, unvermittelt, unverarbeitet, mit Haut und Haar in ein fremdes Element herübergezogen. Dergleichen ruinirt das lebendige Theater, das urwüchsig in seiner Entstehung, in seiner Entwicklung frei, in seinen Formen bildsam und doch fest sein muß, wie dies Alles das Shakespeare-Theater gewesen. In England geboren, in England groß gezogen, mit englischen Stoffen befeuchtet, von englischen Dichtern und Schauspielern getragen, stellt dies Theater ein treues Abbild seiner

Zeit und seines Volkes dar, welche, begünstigt durch die Abgeschlossenheit ihres Eilandes gegen Außen, ebenfalls in und für sich zu reifen vermochten, ohne von fremden Einflüssen beirrt und gestört zu werden.

Wenn nach dem Vorausgehenden nur in dem festen Boden einer in sich geeinigten Nation der Wunderbaum dramatischer Kunst und Poesie Wurzel zu schlagen vermag, so bedarf er über sich, um seine Wipfel strecken zu können, den Himmel einer freien großen Zeit. Das ist für den Ausbau eines National-Theaters das letzte, das am seltensten verwirklichte Erforderniß, bei dessen Betrachtung wir anscheinend auf wunderliche Widersprüche stoßen. Es hat Zeitalter der zügellosesten politischen Freiheit gegeben, welche nicht einen einzigen Dramatiker geboren, so die englische und die französische Revolution. Und wiederum blüht anderwärts das Drama überraschend auf unter dem Drucke des starrsten Absolutismus, der Lorbeer Racine's und Molière's am Thron Ludwig des Vierzehnten, neben dem Scheiterhaufen der Inquisition Calderons mysteriöse Passionsblume. Mitten im Sturm und Drang der Perserkriege entfaltet sich das Kleeblatt: Aeschylus, Sophokles, Euripides, und am deutschen Himmel strahlt das Dioscuren-Gestirn: Goethe-Schiller aus dem Nachtgewölk einer schmachvollen Zeit. Große und mächtige Nationen bringen es niemals zu einem Originaltheater, die römische zum Beispiel; während ihre Lyrik und ihr Epos volles Bürgerrecht in der Weltliteratur erlangt haben, kommt ihr Drama über Nachahmungen und Uebersetzungen des griechischen nicht hinaus, und die volksthümliche Schaulust sucht und findet im Circus, nicht im Theater ihre Befriedigung. Wie erklären sich derlei seltsame Erscheinungen? Wohl einfach daraus, daß die politische Freiheit, die Negation aller formalen Beschränkung, nicht auch die positive, poetische Schöpferkraft des Individuums und der Nation bedingt, und daß, umgekehrt, wo diese Kraft vorhanden ist, sie nicht aufgehoben wird durch Störungen und Stürme von außen, vorausgesetzt, diese berühren nicht den Kern des Nationalbewußtseins. So lang eder Volksgeist in sich gesund und geeinigt ist, so lange das Gleichgewicht materieller und geistiger Interessen nicht zu empfindlich nach einer oder der anderen Seite gestört wird, so lange ein Gefühl der Kraft,

des Wohlseins und des Behagens den Einzelnen und die Massen durchströmt, — so lange erstirbt auch im Volke nicht der künstlerische Trieb; im Gegentheil, er wird eher gesteigert durch Epochen voll äußerer Bewegung, wie siegreiche Kriege sie herbeiführen, und durch gesellschaftliche Zustände, die eine außerordentliche Anspannung aller Einzelbestrebungen verlangen. Alle diese Momente finden sich vor, und in einem sehr seltenen Zusammentreffen im Zeitalter der Elisabeth. Wer das, mit Rümelin, nicht glaubt, der kann es mit Händen greifen in einem Gegensatz: Altengland und Jungengland, und in einem Seitenstücke: Altengland und Neu-Deutschland. Altengland und Jungengland haben eigentlich die Rollen getauscht und spielen verkehrte Welt: Altengland, das sprichwörtlich lustige, Merry Old England, — und Jungengland, das notorisch ernste, nüchterne, im leidigen Geschäft erstarrte, im Egoismus versteinerte. Es gibt keine Jugend mehr in Jungengland, und mit ihr sind Kunst und Poesie entweder vor der Zeit gealtert oder in Handwerks-Dienst übergetreten. Was sich anderwärts erst vorbereitet, ist in England vollzogene Thatsache: die Presse hat die Literatur getödtet. Wo sind, um von der Shakespeare-Zeit zu schweigen, die herrlichen Romane des achtzehnten Jahrhunderts, aus denen ächt nationaler Humor sprühte und sprudelte, die Romane Fieldings, Smollets, Goldsmiths? Wo ist Scott's Ideal eines historischen und nationalen Romans, wo Byrons kosmopolitischer Weltschmerz, wo selbst die zahme, aber reine Lyrik der Lakisten? Dahin, alles dahin! In Thackeray und Dickens sind die letzten englischen Poeten gestorben, auch sie schon stark angekränkelt vom bleichen Utilitarismus der Gegenwart und von fahler Tendenzpoesie. Heut zu Tage wird, was die Magazine oder die Leihbibliotheken an schöner Literatur nun einmal bedürfen, fabrikmäßig erzeugt, stückweis abgeliefert, stückweis verschleißt. Der Sensations-Roman mit der Criminal-Novelle und der Damen-Roman mit seinen hochkirchlichen oder sectirenden Ablegern theilen sich in den Markt. Deßhalb sehen unsere Tauchnitze aus, als wären sie zu einer Hälfte im Frauenverein gestrickt, zur andern im Zuchthaus gesponnen. Und nun gar das Theater, die höchste, die vollste Blüthe, nicht doch — die reifste Frucht geistigen Lebens! Das London der Königin Elisabeth zählte eine halbe

Million Einwohner und siebzehn stehende Theater, täglich offen, sogar — o des Gräuels! — am Sonntag. Das London der Königin Viktoria zählt über drei Millionen Einwohner und kaum ein Dutzend namhafter Theater, unter welchem Dutzend wir unlängst erst vergeblich nach einem einzigen suchten, in das wir eine junge Reisegefährtin hätten führen können. Die große Oper, Her Majesty's Theatre vorzugsweise geheißen, liegt seit Jahr und Tag in Asche; der Phönix, der aus den Flammen steigen soll, läßt ungebührlich lange auf sich warten. In Coventgarden und Drury-Lane wird italienisch gesungen, im St. James- und Princesses-Theater französisch gespielt, auf den kleineren Bühnen am Strand wechseln Offenbach'sche Operetten ab mit Ausstattungsstücken, Uebersetzungen aus dem Französischen, Dramatisirungen der neuesten Mode-Romane. Shakespeare ist ein überwundener Standpunkt; sein Jubiläum im Jahre 1864 war ein klägliches Fiasco seiner Heimath. Seine Stücke werden nur hervorgesucht, wenn ein unternehmender Director wie Kean oder ein reisender Virtuose wie Fechter dieselben für ihre besonderen Zwecke brauchen. „Der Rest ist Schweigen.“ Jungengland hat keine Passion, also auch keine Theater-Passion. Wenn für Altengland das Theater ein nationales Bedürfniß gewesen, ist dasselbe für Jungengland höchstens eine gesellschaftliche Gewohnheit. Industrie-Ausstellung, Krystallpalast, Zoologischer Garten, Thierschau, Rundreisen mit Extrazügen, — sie stehen auf der englischen Tagesordnung, nachdem sogar die Ascot- und Derby-Tage abgesetzt und im offenen Parlament für veraltet erklärt worden. Ohne zum Rümelin an Jungengland zu werden, dürfen wir sagen: so reich, so mächtig, so frei, so gebildet es ist, kann es ein National-Theater nicht besitzen, wie Altengland eines besessen hat.

Ob Neu-Deutschland die Erbschaft antritt — ? — Bisher ging durch das deutsche Theater überall der Nachhall des wehmüthigen Todesseufzers, mit welchem der Vater unserer Schaubühne, Lessing, höher um sie verdient als selbst unsere Classiker, seine Hamburger Dramaturgie geschlossen: „Ueber den gutherzigen Einfall, den Deutschen ein National-Theater zu verschaffen, da wir Deutsche noch keine Nation sind.“ Er hat Recht, wie immer. In diesem

Mangel einer einheitlichen Grundlage und eines festen Mittelpunkts spiegelt das deutsche Theater so treu, wie jedes andere, die Zeit und das Volk ab. Der Riß zwischen Welf und Waibling ist nicht tiefer durch den deutschen Bund gegangen als durch die deutsche Bühne, und der Vortheil, daß eine ganze Menge kleiner Hof- und Stadt-Theater in viele einzelne Punkte der Peripherie die Pflege der dramatischen Kunst hinüberleitete, er wird nicht ausgeglichen durch den Schaden, den der Abgang eines gemeinsamen Centrums, eines volksthümlichen Gesammtbewußtseins als Substrat des realen Theaters diesem zufügt. Die Classiker und Romantiker halfen sich hinweg über den Zwiespalt, indem sie in luftige Höhen, in duftige Fernen flüchteten. Dabei verloren sie aber den festen Boden unter ihren Füßen und die starke Handhabe nationaler Stoffe. Fürwahr, wenn man vom Standpunkte der Conjectural-Kritik Literatur-Geschichte schreiben dürfte, ließe sich die Frage aufwerfen, was aus Goethe und Schiller geworden sein würde, — sie, welche beide, sichtlich und absichtlich, an Shakespeare anknüpfen und, der Eine im Götz, der Andere in den Räubern, so mächtige nationale Anläufe nehmen, — wenn sie in der Atmosphäre einer Weltstadt frei sich bewegt, die Wechselwirkung mit einem lebendigen Publicum empfunden und Anregung nicht blos immer gegeben, sondern auch zuweilen empfangen hätten. So sind denn in Deutschland — Gott sei es geklagt und ist es oft genug geklagt worden — viele herrliche Kräfte zersplittert, kostbare Mittel vergeudet worden, ohne daß sie einem großen Ganzen und hohen Zwecken gedient hätten. In Deutschland, und nicht auf der Bühne allein!

Das soll nun anders werden, heißt es, ist auch zum Theil schon anders und besser geworden, und zwar naturgemäß im staatlichen und geselligen Leben vor dem Scheinleben der Bühne. In ihre Finsterniß ist das neue Licht bis zur Stunde noch nicht gedrungen. Ernstere Fragen, dringlichere Aufgaben haben das Theater noch nicht auf die allgemeine Tagesordnung gelangen lassen. Mit Fug und Recht. Erst die Nation, dann das National-Theater. Accessorium sequitur rem principalem, die Nebensache kommt hinter der Hauptsache her, selbst wenn jene an und für sich auch eine Hauptsache wäre. Doch stehen die Zeichen für den endlichen

und wirklichen Beginn einer originalen, nationalen Dramatik in Deutschland nicht ungünstig, wenn wir aus einer hervorstechenden Aehnlichkeit zwischen Altengland und Neu-Deutschland, von gleichen Ursachen auf gleiche Wirkungen schließen dürfen. Dort wie hier, — in dem England von 1570 wie in dem Deutschland von 1870, — der offene Bruch mit Rom, die Emancipation vom Vatican. Dort der Sturz der spanischen Weltherrschaft zu Land und zur See; hier der Niedergang Frankreichs, welches in dem Supremat über Europa Spanien ablöste. Dort wie hier, nach langen, blutigen und unblutigen Kämpfen, die Auflösung des Feudalstaates, der Auf- und Ausbau des Rechtsstaats. Dort wie hier eine Epoche wichtiger, für die Gesellschaft unendlich folgereicher Erfindungen, Entdeckungen, Eroberungen; abenteuerliche Reisen in weite Fernen, und daheim unablässiges Ringen um die höchsten Güter der Menschheit: Freiheit und Gesittung. Dort wie hier, nach tiefem Schlummer und langer Gebundenheit, das Erwachen und der Aufschwung eines nationalen Einheits- und Volks-Bewußtseins . . . . . .

Die Fundamente wären nachgerade gelegt worden, wenn auch zum Theil noch unterirdisch. Wo, an welcher Stelle, durch wessen Hand — wird sich über ihnen der Bau eines deutschen Globus erheben?!

Molière's Tartufe.

Eine literaturgeschichtliche Studie.



Die Literaturgeschichte zeichnet wie die Erdbeschreibung vergleichende Höhenprofile und unterscheidet darin Ur- und Uebergangsgebirge, vulcanische Gebilde, grobes Geröll, aufgeschwemmtes Land u. s. w. Als Ur- und Hochgebirge ragen aus der langen Reihe dichterischer Erzeugnisse nur einige wenige, der Zahl nach kaum ein Dutzend Meisterwerke hervor, welche, obwohl auf dem besonderen Boden ihrer Zeit und ihres Volkes aufgebaut, doch in den unbegrenzten Aether des allgemeinen Menschengeistes hineinreichen. Ihre Häupter, vom Strahle der hellsten, heißesten Kritik niemals geschmolzen, sondern immer glänzender beleuchtet, funkeln in eigenem, ewigem Lichte, lange nachdem in den dunklen Zwischenthälern des Epigonenthumes die Sonne eines einzelnen kurzen Literatur-Tages in grauer Dämmerung erloschen ist. Als das erste dieser Hochgebirge der Poesie stellt sich Homer's Epos dar, während hinter ihm die Sophokleische Tragödie, wie vollendet sie an sich auch erscheint, doch schon wieder in ihr bestimmtes Kunstmaß, auf das besondere Fußgestell des hellenischen Wesens zurücktritt. Die römische Literatur, wesentlich eine der Nachahmung, liefert gar keinen Beitrag zur Welt-Literatur; erst im Christenthume, in der Romantik kommen deren ursprüngliche, selbständige Gebilde wiederum hervor: Dante's Himmel und Hölle umfassendes Heldenlied, dessen allgemeine Höhe weder Ariost noch Tasso erreicht, — der in seiner tragikomischen Bedeutung weltgeschichtliche Ritter von der traurigen Gestalt, welchem die Calderon'sche Tragödie als specifisch-christlich und specifisch-spanisch nicht gleichzustellen ist, — das Shakespeare-Drama, — Goethe's Faust, an seiner Seite sein musikalischer Zwillingsbruder, der Don Juan von Mozart.

Wenn dies Ur- und Hochgebirge in der Kunstgeschichte sind, was bezeichnen wir hernach neben, oder vielmehr unter ihnen, als Vulcane? Das sind Erzeugnisse einer besonderen, leidenschaftlich bewegten Stimmung oder Richtung in Zeit und Volk, die oft erst nach jahrelangem Drängen zum Durchbruch gelangen und nicht selten eben so plötzlich verschwinden, wie sie aufgetaucht. Ohne so hoch zu ragen, so weit hinaus zu wirken, wie ihre granitnen Nachbarn, regen sie die nächste Umgebung gewaltiger auf als diese. Solch ein Vulcan, aber ein Thränen statt Flammen speiender, war der junge Werther, dessen wohlgezielter Pistolenschuß mitten in's Schwarze traf, in die dunkle Empfindsamkeit und Zerrissenheit seiner Zeit. Solch ein Vulcan waren Schiller's Räuber, mit dem bezeichnenden Sinnbild des aufsteigenden Löwen und der ebenso bezeichnenden Aufschrift: In tyrannos. Solch ein Vulcan endlich, ein oftgenannter, wohlbekannter, schwarzer und doch nicht ausgebrannter, ist unser frommer, friedfertiger Freund Tartufe. „Le pauvre homme!“ —

Komm denn einmal hervor, du dämonischer Geselle, und laß dich, statt an dem täuschenden Lampenschein der Bühne oder durch die Nebel des Parteikampfes, einmal am unbestechlichen Tageslichte der Wahrheit, der Geschichte betrachten! Zeige dich von deinen beiden Seiten, — denn zweiseitig, zweideutig ist nun einmal deine und deinesgleichen Art, — von der ästhetisch-kritischen und von der historisch-tendenziösen Seite; zuvor aber laß, obgleich wir dich als in Jedermanns Gedächtniß annehmen dürfen, uns doch einmal in raschen Umrissen deinen Inhalt wiederholen, den Stoff des Stückes, von dem unsre Betrachtung überall ausgeht, zu dem sie immer wieder zurückkehrt.

Orgon, ein wohlhabender Mann aus höherem Bürgerstande, in welchen Molière seine Stücke gern zu legen pflegt, hat, gutmüthig und barmherzig von Natur, in seinem Hause einen Abenteurer aufgenommen, einen Glücks- oder vielmehr Glaubens-Ritter, Tartufe. Alle Glieder des Hauses bis auf den Herrn und dessen Mütter, durchschauen bald die Heuchelei des fremden Eindringlings, der nichts geringeres beabsichtigt, als die schöne Frau seines Wohlthäters zu verführen und ihn um Hab' und Gut zu bringen.

Aber die Warnungen der Gattin, des Schwagers, der Kinder, des künftigen Eidams, sogar der ebenso anhänglichen wie naseweisen Kammerzofe, ohne deren dankbare Figur das classische Lustspiel nicht bestehen kann, sie alle scheitern an Orgon's Leichtgläubigkeit. Er behält den Parasiten im Hause, verschreibt ihm dasselbe sogar als Schenkung, sagt ihm die Tochter zu und läßt sich ein gefährliches Geheimniß, politische Schriften, von einem flüchtig gegangenen Freunde ihm anvertraut, durch den Betrüger ablocken. Erst als Elmire, Orgon's bessere, auf jeden Fall klügere Hälfte, ihren verblendeten Ehegemahl und ihren zudringlichen Anbeter zugleich auf eine bedenkliche Feuerprobe stellt, viel bedenklicher als die in der Zauberflöte, als Orgon, unter dem Tische verborgen, mit eigenen Ohren Tartufe's wahres Glaubensbekenntniß vernimmt, erst da gehen dem schwachen Manne die Augen auf und das Herz, eben weil es schwach ist, vor Zorn sogleich über; Tartufe wird mit Schimpf und Schande fortgejagt. Aber — er kehrt zurück, diesmal nicht im Schafspelz, sondern als wirklicher wüthender Wolf. Mit der Schenkungs-Urkunde in der Hand, will er Orgon aus dem Hause werfen, ihn durch die Anzeige seines gesetzwidrigen Depots in den Kerker liefern. Drohend ziehen sich die Wolken über Orgon zusammen, bis im rechten Augenblick, im letzten, eine höhere Hand aus denselben herablangt. Ein Befehl des Fürsten amnestirt Orgon für seinen entfernten Versuch des Hochverraths und führt Tartufe in beruhigender Perspective hinter Schloß und Riegel ab. Hierauf allgemeine Heiterkeit, von Weitem eine glückliche Heirath und ein Lob- und Danklied auf den gerechten gütigen Landesherrn, der kein andrer ist als Ludwig XIV. — Exeunt omnes. Der Vorhang fällt. —

Das ist der Tartufe. Beim Anblick dieser einfachen, zum Theil so lockern, so groben Fäden wird man versucht zu fragen: „Um so wenig Wolle so viel Geschrei?!" — In der That hat es denn auch nicht an Angriffen gegen das nächste, den Kunstwerth des Stücks gefehlt. Die Erfindung und Handlung ist armselig, die Verwickelung eher tragisch als komisch, die Lösung erzwungen, die Charakteristik überladen, die Sprache schwülstig, der Versbau hart gescholten worden. Sonst nichts. Diese wenigen Ausstellungen

macht die zeitgenössische Kritik obendrein in einem Tone, worüber die Nachwelt erröthet, einem Meister gegenüber, zu welchem sie, als zu dem unerreichten Musterbild komischer Dichtung, aus der ehrerbietigen Ferne zweier Jahrhunderte bewundernd emporblickt.

Wir wollen von diesen Standpunkte aus jene Vorwürfe, einen nach dem andern, zu entkräften suchen.

Tartufe ist ein Charakter-Lustspiel, vielleicht vorzugsweise das Charakter-Lustspiel. Bekanntlich besteht dessen Eigenthümlichkeit, der Unterschied zwischen Charakter-Lustspiel und Intriguenstück darin, daß dieses absichtlich die Fäden verwirrt, während das Charakter-Lustspiel die seinigen entwickelt. In jenem spielt der Zufall die Hauptrolle, in diesem die menschliche Natur; in jenem überstürzen sich die von außen herbeigezogenen Situationen, je bunter durcheinander desto besser, in diesem geht die Handlung mit innerer Nothwendigkeit hervor aus dem Conflict der Charaktere unter sich, oder aus dem der Neigungen und Pflichten in jedem Einzelnen.

Diese oberste Kunstregel hat Niemand treuer befolgt als Molière. Harpagon liebt das Geld über Alles und verliebt sich in ein armes Mädchen; er zankt seinen Sohn, weil er von Wucherern borgt, und er selbst muß unbewußt ihm leihen. Alcest, der Menschenfeind, schwört allen Umgang ab und schwärmt für eine Cokette, die von Anbetern umringt ist; wahrheitsliebend bis zur Grobheit, wird er dazu gebracht, dem Eitelsten aller Sterblichen, einem berühmten Dichter, seine Meinung über dessen schlechte Verse zu sagen. Orgon, unser Orgon, von Natur ein ganz zärtlicher Vater, gelangt zu dem unnatürlichen Entschluß, seine Kinder zu enterben; seine aufrichtige Gläubigkeit, in Leichtgläubigkeit überspannt und als solche mißbraucht, stürzt ihn in's Verderben. Tartufe, der vor der ganzen Welt seine fromme Maske behält, verliert sie, gleichsam unwillkürlich, wo Habsucht und Wollust ihn beherrschen, diese polaren Gegensätze echter Frömmigkeit; der verstockteste Bösewicht fängt sich durch ein Versteck, das ihm eine unbefangene Frau bereitet hat. Kann das Lustspiel schärfer charakterisiren, charakteristischer den Knoten schürzen und lösen? Denn auch die Lösung, welche als ein gewaltsames Zerhauen durch einen Deus ex machina getadelt worden ist, entspinnt sich, genau betrachtet, vollkommen

gesetzmäßig aus dem Mittelpunkt des Ganzen, aus Tartufe's Charakter. Nicht zufällig gerade vorbeigehend, oder von der Straße heraufgerufen, tritt, in Gestalt eines Polizeidieners, der Schutz- und Rache-Engel in den Schluß des Stückes ein; Tartufe selbst hat ihn geholt, er zieht, indem er das weltliche Gericht gegen Orgon anruft, das göttliche über sein eigenes Haupt herab. Diese Katastrophe, wie die vorhergehende Peripetie, die Gefahr für Orgon und die Seinen, ist Vielen zu tragisch erschienen, um in den Rahmen des Lustspiels zu passen; allein kann denn ein in seiner Erscheinung so häßliches, in seinen Folgen so furchtbares Laster wie die Heuchelei mit den Maßen gemessen, mit den Mitteln gezüchtigt werden, welche das Lustspiel gegen gewöhnliche gesellschaftliche Thorheiten anwendet? Denken wir uns einmal, das Stück schlösse mit der Verweisung Tartufe's aus Orgon's Hause, würde ein solches Ende die Zuschauer befriedigen? Nein, der Heuchler steht nicht mehr unter der Competenz der komischen Muse; ohne Dazwischenkunft einer äußeren Macht ist sie allein nicht im Stande, ihn zu strafen, wie sie ihn auch nicht zu bessern vermag. Letzteres hat ein berühmter Kritiker, der Abbé Geoffroy, Schöpfer des Feuilletons im Journal des Débats, — bekanntlich ein Zögling der Jesuiten, wie auch der Dichter des Tartufe, wie Voltaire, — als Mangel an sittlicher Wirkung dem Stücke vorgeworfen; er sagt: Tartufe hat viele ehrliche Leute unterhalten, jedoch noch keinen Heuchler bekehrt. Wie aber, wenn durch Tartufe wenigstens hie und da ein Orgon gewarnt worden wäre? Und wenn es mit Recht als Zweck des Lustspiels gilt, Thorheiten zu bessern, wie als Zweck des Trauerspiels, Leidenschaften zu reinigen, hat denn Thalia andere Mittel zum Zweck wie Thränen, Schwester Melpomene für den ihrigen eine höhere Gewalt als das Gelächter? Die Bühne erzieht nicht, wie die Kinderschule, mit der Ruthe, ihr steht nicht, gleich der Kirche, Buße und Bann als Besserungsmittel zu Gebote, sie ist endlich kein Zuchthaus, wo zur eigenen Strafe und zum Beispiel für Andere Wolle gekratzt und in bevorzugten Fällen heilsamlich geprügelt wird. Das Theater übt nur poetische Gerechtigkeit, und auch diese nicht in der plumpen Art,

„Daß sich das Laster erbricht, während die Tugend soupirt."

Das wäre widernatürlich und darum unkünstlerisch, Molière's, des Meisters in Natur und Kunst, doppelt unwürdig, wie es im Gegentheil ein sehr feiner, durch alle seine Stücke gehender Zug ist, daß seine Originale vom Anfang bis zum Ende sich treu bleiben. Der Geizige stürzt ab zu seinem lieben Geldkasten, nachdem er sich zu guter Letzt noch einen Hochzeitsrock auf fremde Kosten herausgeschlagen. Der bourgeois gentilhomme, weit entfernt, von seiner Thorheit geheilt zu sein, schätzt sich im fünften Aufzug noch glücklich, seine Tochter an den vermeintlichen Sohn des Großtürken zu verheirathen. Gewiß, wenn Tartufe nicht ernst ausgehen, nicht in dunklem Hintergrunde verschwinden müßte, so würden wir ihn zum Schluß mit der Tochter des Gefangenwärters und mit dessen Sparbüchse durchbrennen sehen, nachdem er mit seinen Haftgenossen geistliche Exercitien abgehalten.

Aber uns bleiben noch zwei Einwürfe gegen das Stück, die gewichtigsten von allen, zu beseitigen. Man hat das Charakterbild Tartufe's als überladen und als gefährlich für die öffentliche Moral bezeichnet. Jene Ausstellung stammt von dem französischen Theophrast, La Bruyère, der bekanntlich selbst eine Reihe von Charakterbildern gezeichnet hat, novellistische Aquarelle neben Molière's Theaterfresken, darunter auch, als Correctiv Tartufe's, einen Onuphre, den Heuchler wie er sein soll. La Bruyère meint, Tartufe hätte nicht frömmeln, Elmire nicht verfolgen, Orgon nicht berauben, kurz weder gehässig noch lächerlich erscheinen, sondern seine Rolle so spielen sollen, daß durch ihn nicht nur alle Personen im Stück, sondern auch sämmtliche Zuschauer getäuscht worden wären. Allein mit einer solchen Superfeinheit würde der Dichter die Bühnenwirkung und zugleich den sittlichen Zweck seines Werks verfehlt haben: Tartufe, also aufgefaßt und dargestellt, ist nicht der Spiegel und die Geißel, sondern die Schule und der Sieg der Heuchelei. Ohne Zweifel gibt es auf der Weltbühne genug Onuphriusse, unentdeckt, ungestraft bleibende, vollendete Heuchler; aber die Bühnenwelt kann, wie überhaupt weder vollkommene Tugenden noch vollkommene Laster, als Heuchler nur Tartufe's brauchen, die, genau in die Mitte gestellt zwischen Undurchsichtigkeit und Transparenz, nur bis auf eine gewisse Entfernung täuschen,

ohne einen Augenblick über ihr wahres Wesen oder über die Absicht des Dichters im Unklaren zu lassen. Daß Molière den Charakter haarscharf in diese Mitte stellt und mit sicherer Kraft ihn da festhält, eben das verhindert von künstlerischer Seite jede falsche Auffassung der Rolle, und verhindert von der sittlichen, wenn sie eine sittliche ist, jede Mißdeutung, jeden Mißbrauch des Stücks. Ein öffentliches Aergerniß, eine Gefahr für die echte Religiosität konnte aus Tartufe nur dann erwachsen, wenn ihn der Dichter zwischen Frömmigkeit und Frömmelei in unbestimmter Schwebe gehalten hätte. Allein das thut er nicht: er kündigt ihn von vorn herein als Heuchler an; mit Ausnahme von Zweien durchschauen ihn alle Personen des Stücks, sogar die kluge aber doch ungebildete Kammerzofe, und damit nicht die Möglichkeit eines Irrthums übrig bleibe, steht neben der, in schwärzesten Tönen gemalten Heuchelei eine ganze nüancenreiche Farbenleiter von echten Frömmigkeiten, auf deren hellem Grunde der Schlagschatten um so kenntlicher und wirksamer sich abhebt. Kleanth ist das Bild eines strenggläubigen, aber aufgeklärten Mannes; seine vortreffliche Rede für die wahre Frömmigkeit, welche den ersten Aufzug schließt, niemals ohne einen wahren Beifallssturm erregt zu haben, bezeichnet schon von der Exposition an Sinn und Richtung des Stücks. Elmire, die sittsame, aber auch duldsame Frau von Welt, spricht ebenfalls ihr Glaubensbekenntniß aus:

> Je ne suis point du tout de ces prudes sauvages,
> Dont l'honneur est armé de griffes et de dents.

Selbst wo komische Lichter aufgesetzt werden, in Orgon's beschränkter aber aufrichtiger Gläubigkeit und in der eigensinnigen Altweibereinfalt seiner Mutter, überall wird der entschiedene Abstand vom Heuchler klar ausgedrückt. So spielen alle Personen im Stück ihre Glaubensfarbe aus, Alle, bis auf eine, Tartufe. Er hat nicht einen einzigen Vertrauten, — sein Diener Laurent bleibt hinter den Coulissen, — ja nicht einmal gegen sich selbst verräth er sich, in einem Monolog. Das ist eine bewunderungswürdige Feinheit, sowohl psychologisch wie poetisch, und Lady Tartufe, der bekannte Nachwuchs und Nebenschößling der heutigen französischen Lustspiel-Literatur, fällt unbegreiflich daneben ab, wenn sie auf

Schritt und Tritt einen Mitwisser und Mitschuldigen hinter sich herzieht und gleich in der ersten Scene dem Publicum gesteht, welch' durchtriebene Person sie ist. Wie klar, wie fein, wie fest hat dagegen Molière den ganzen Charakter und jeden einzelnen Zug in demselben gezeichnet! Wie zurückhaltend und zugleich wie wirksam ist es, daß die Hauptperson erst im dritten Aufzug erscheint, während sie, auch unsichtbar, von Anfang an alles Interesse in sich concentrirt! Welches Maaß in allen Verhältnissen des Stücks, welche sichere Berechnung des Effects, wie großartig die Composition, wie angemessen dem Stoffe Styl und Colorit! Allerdings erheben sich letztere nicht zu Racine's Glanz, wie sie Boileau's Correctheit nicht erreichen; allein wir wollen dabei nicht außer Acht lassen, daß der Soccus des Lustspiels einen minder tönenden Gang wie der Kothurn der Tragödie nicht nur gestattet, sondern geradezu erheischt, und wollen ebenso in Anschlag bringen, daß Molière um ein halbes Menschenalter früher als der berühmte Kritiker und der noch berühmtere Dramatiker auftritt. Ein Jahrzehent wiegt bekanntlich schwer, namentlich in dem Zeitalter Ludwig's XIV., welches in der Sprache der Kunst und in der Kunst der Sprache wahrhaft cyklopische Arbeiten gefördert hat. Molière, keineswegs Naturdichter, so wenig wie Shakespeare, lehnt sich in seiner ganzen Bildung mehr an die frühere, härtere Schule, an Corneille und Scarron, als an die Formvollendung der späteren Meister. Seine Farbe wie seine Zeichnung ist nicht Raphaelisch, sondern Rubensisch, und wenn seine natürliche Fülle in Worten und in Gedanken zuweilen in jene Ueppigkeit überfließt, die dem keuschen Fénelon so anstößig war, so ist zu bedenken, daß bei der Schnelligkeit, womit Molière schrieb, so wie bei der Leichtigkeit, womit er den Jambus behandelte, der ihm oft unversehens in seine Prosa hineinhinkt, daß es dabei unmöglich gewesen, hinter jedem harten Hemistich oder jedem nachlässigen Reim drein zu jagen.

So hoch, sicher nicht zu hoch, stellen wir Molière als Dichter, und unter seinen Werken schier am höchsten den Tartufe, dasjenige von allen, woran er nachweisbar am längsten gearbeitet, das er in der vollen Reife männlicher Kraft begonnen, auf dem Gipfel seines Ruhmes vollendet hat.

Rechtfertigt aber dieser innere Werth allein den äußeren Erfolg des Stücks? Erklärt er die hitzige Fehde, deren Gegenstand oder Vorwand dasselbe gewesen ist? Gewiß nicht; um darüber klar zu sehen, müssen wir Tartufe von seiner zweiten Seite, der historisch-tendenziösen betrachten. Im Uebergange dazu nehmen wir allerlei Personalien unsers Helden mit, anekdotisches Beiwerk, seinen Namen und Stand betreffend, darunter einige ergötzliche Curiositäten, welche, unter vielem Plunder, die Trödler der Literatur-Geschichte zu Markt gebracht haben. Dieselben erzählen Folgendes:

Zur Zeit, da Molière mit seinem Meisterwerke schwanger ging, — eine Zeit, worin die hoch aufgeregte Dichternatur alle Erscheinungen der Außenwelt, auch die geringfügigsten und fremdartigsten, auf ihre schwere Arbeit zu beziehen pflegt, — begab es sich, daß Molière beim päpstlichen Nuntius mit zahlreicher, zum Theil geistlicher Gesellschaft zusammentraf. Ein Bäuerlein aus Perigord trat ein und bot frische, ungewöhnlich große Trüffeln zum Verkauf an. Beim Anblick und Duft dieser herrlichen Frucht, — für welche viele ausgezeichnete Männer alter wie neuer Zeit eine an sich höchst respectable Schwäche haben, — rief man bewundernd von allen Seiten aus: Tartufi, tartufi, Signor Nunzio; nach andrer Lesart mit liebkosendem Verkleinerungswort: Tartufoli, Signor Nunzio, tartufoli! Die Betonung dieses Ausrufs hatte etwas so Weltlich-Lüsternes und zugleich Geistlich-Enthaltsames, die Augen wurden dabei so feinschmeckerisch verklärt, daß Molière, dessen geübter Beobachtungsgabe nichts entging — Boileau nannte ihn le contemplateur, — den Namen seines Helden frisch und warm vom Munde eines Originals pflückte.

Dies die unverbürgte Anekdote. Den Etymologen von echtem Schrot und Korn ist sie nicht pikant, nicht abgelegen genug: sie graben tiefer, um auf die rechte Trüffelspur zu gerathen. Etienne meint alles Ernstes, der Vergleichungspunkt zwischen Tartufe und der Trüffel liege in der Verstecktheit und verführerischen Kraft Beider. Ich halte dies für eine schwere Verläumdung, — nicht Tartufe's, sondern der Trüffel, — und schlage mich entschieden zu der Ansicht von Chasles, welcher Tartufe's Namen durch eine

ziemlich gewöhnliche Buchstabenversetzung von trufa ableitet, was im Italienischen und auch im Spanischen Betrug bedeutet (Trug, tromper!). Trufeur, trufateur, trufacteur kommt im Französischen des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts für Betrüger vor. Demnach wäre Tartufe, der sich, beiläufig gesagt, nach neuerer und besserer Rechtschreibung mit Einem F schreibt, obwohl er aus dem FF ist, — ein naher Namensvetter des bekannten Trufaldino und sein Name bedeutete grade so viel wie der zweite Titel des Stücks: L'imposteur, der Betrüger. Es offenbart sich auch bei dieser Gelegenheit in sehr bezeichnender Weise die siegreiche Gewalt echter Poesie. Ein Eigenname, welchen sie in freier Erfindung geprägt hat, wird nicht nur der charakteristische Stempel für den in ihm personificirten Begriff, das allgemein kenntliche Brandmal für das in ihm dargestellte Laster, — so Tartufe für Heuchelei, wie für Geiz Harpagon, — sondern dieser Eigenname geht auch als Gattungswort, als vollgültige Münze in den Schatz der lebendigen Sprache, in das Wörterbuch der Akademie über. Noch nach zweier Jahrhunderte Verlauf wird ihm in Frankreich und in Deutschland nachgeprägt: eine „Lady Tartufe" und „Das Urbild des Tartufe."

Bei Erwähnung des Letzteren wird hier gleich bemerkt, daß die Annahme, worauf das Stück, übrigens mit vollkommner poetischer Berechtigung, beruht, der Parlaments-Präsident Lamoignon sei das Original des Tartufe, ebenso unhaltbar ist, wie die mythische Theater-Annonce: „Tartufe kann heute nicht aufgeführt werden, weil der Herr Präsident verboten hat, ihn auf die Bühne zu bringen." Nach der Aussage gut unterrichteter Zeitgenossen, worunter Frau von Sevigné und der Abbé von Choisy, hat allerdings den Stoff des Tartufe eine wahre Geschichte aus der Chronique scandaleuse geliefert, eine bestimmte Person zum Bilde des Helden gesessen. Jene Geschichte, das Original des Duetts zwischen Tartufe und Elmire, mit obligatem Orgon unter dem Tische, soll sich im Boudoir der Frau Herzogin von Longueville zugetragen haben, diese Person der Abbé Roquette gewesen sein, — nachmals Bischof von Autun, — also ein Vorfahr Talleyrand's, hoffentlich keiner des frischen Lyrikers Roquette. Zu dieser Er-

klärung bekennt sich unter Andern auch Chénier in folgendem Epigramm:

> De Roquette en son tems, Talleyrand dans le nôtre
> Furent tous deux prélats d'Autun;
> Tartufe est le portrait de l'un, —
> Si Molière eut connu l'autre!

was übersetzt ungefähr lautet:

> Roquette in seiner Zeit, in unsrer Talleyrand,
> Sie geben für Autun ein edles Paar Prälaten;
> Tartufe ist als Porträt des Ersten wohl gerathen,
> O hätte doch Molière den Zweiten auch gekannt! —

Uebrigens ob Roquette, ob ein Andrer, ob Niemand — die ganze Frage erscheint müßig. Wie alle komischen und satyrischen Dichter, welche nicht, wie die glücklichen Lyriker, von ihren eigenen edlen Gefühlen, sondern von anderer Leute Narrheit leben, so hat auch Molière bei Lebzeiten genug zu leiden gehabt durch die wunderliche Sucht, zu jeder seiner Caricaturen, zu den lächerlichsten und häßlichsten am allereifrigsten, einen Gevatter, ein Urbild zu suchen. Nach seinem Tode kann man füglich die Mühe sparen, unbekannte Namen unter allbekannte Originale zu schreiben, welche Letztere keiner Erklärung bedürfen, weil sie lebendige Typen der menschlichen Natur und als solche Eigenthum aller Bühnen, Gemeingut der Menschheit sind.

Viel wichtiger als die Urbilds-Jagd ist die Frage nach dem Stand Tartufe's, denn sie berührt den Kern des Stücks und die Sittengeschichte der Zeit. Da muß ich nun vornweg der Wahrheit gemäß erklären, daß Molière Tartufe ursprünglich als Geistlichen sich gedacht hat. Weit entfernt, darin einen Angriff auf diesen Stand als Gesammtheit zu finden, betrachte ich es vielmehr, und das alles Ernstes, wie eine Huldigung für denselben. Wenn ein komischer Dichter das sittliche Gebrechen der Feigheit personificiren wollte, so würde er zu dessen Träger sich kaum ein Schneiderlein erkiesen, da dieses ebenso nützliche wie angenehme Handwerk, gleichviel ob mit Recht oder Unrecht, nun einmal nicht in dem Geruche hervorragender Tapferkeit steht. Ungleich wahrscheinlicher suchte er sich seinen Helden, wie dies Plautus wirklich gethan, im Krieger-

stande. So wie in diesem der Mangel an Muth am lächerlichsten erscheint, so das Laster der Scheinheiligkeit am abscheulichsten im Stande des Geistlichen, der die wahre Frömmigkeit nicht nur zu lehren, sondern auch zu üben verpflichtet ist. Nun ist mir freilich wohl bekannt, daß man behauptet hat, Tartufe könne schon um deswillen nicht als Geistlicher gedacht und dargestellt worden sein, weil er mit Orgon's Tochter verlobt werden soll. Allein diese dichterische Freiheit beweist nichts; ganz und gar die nämliche nimmt sich Molière auch in den gelehrten Frauen, wo Philaminte zum Schwiegersohn Herrn Trissotin sich erwählt, der nachweisbar als Abbé aufgefaßt und dargestellt worden ist, während ihn das Personenverzeichniß als Schöngeist (bel esprit) bezeichnet. Mit dergleichen Widersprüchen oder Unwahrscheinlichkeiten in Motiven und Situationen nahmen es Dichter und Zuschauer damals weniger genau als heute. Uebrigens liefert auch einen positiven Beweis für Tartufe's geistlichen Stand die Aeußerung Molière's in der zweiten Bittschrift, welche er wegen Freigebung des Stücks an den König gerichtet. Er sagt: Je l'ai déguisé en homme du monde, — „ich habe ihn in weltliche Kleider gesteckt," wozu denn doch als einzig möglicher Gegensatz nur die frühere geistliche Tracht übrig bleibt. Diese ist allerdings auf den meisten der heutigen Bühnen eine unmögliche Erscheinung geworden; aber anders als wir empfand darin, und nicht darin allein, das Zeitalter Molière's. Das Theater besaß der Kirche gegenüber freilich schon damals nicht mehr die volle Freiheit des Mittelalters, — welches, stark in seinem ungebrochenen christlichen Gesammtbewußtsein, die heiligsten Mysterien seines Glaubens, zur allgemeinen Erbauung, Niemandem zum Aergerniß, dramatisch darstellen ließ, oft von Geistlichen und in Klöstern, welches außerdem, neben dem Ernst dieser Mirakelspiele, auch den Scherz mit kirchlichen Personen und Zuständen in voller Toleranz gestattete. Wie durch den komischen Roman des Mittelalters eine lange Reihe lustiger Bettelmönche geht, deren Ausläufer noch bei Rabelais, Scarron, Cervantes, Swift zu verfolgen sind, so besitzt auch die gleichzeitige Bühne geistliche Groteskfiguren, die so gut wie die Hofnarren als stehende Masken an- und aufgenommen werden. Erst nachdem sich das kirchliche Leben in sich gespalten hat, fängt

es an empfindlich nach außen zu werden, reizbar in der Berührung mit dem Staat, der Gesellschaft, der Presse, namentlich auch mit der Bühne. Von jenem Zeitpunkt an bis zum heutigen Tage ist die Aengstlichkeit auf der einen Seite, die Strenge auf der andern Grad um Grad gewachsen; jeder Einzelne von uns kann bei seinen eigenen Bühnenerinnerungen die zarte Grenzlinie zwischen Kirche und Theater immer schroffer werden sehen. Das Theater Molière's oder Shakespeare's, geschweige erst der alten Italiener und Spanier, also gerade der zwei katholischsten Völker, hatte, wie in ästhetischen Dingen; so auch in Sitten und Trachten eine im Vergleich zur heutigen Bühne vollkommene Maskenfreiheit. In Paris wurde gleichzeitig mit dem Verbot des Tartufe ein Possenspiel aufgeführt: Scaramouche Ermite; der seiner Zeit berühmte Mime Tiberio Fiorelli aus Florenz spielte dessen Titelrolle. Geist und Ton dieses Machwerks wird dadurch hinlänglich bezeichnet, daß Scaramuz als Einsiedler bei nächtlicher Weile fensterln geht, und von dem erstiegenen Balcon von Zeit zu Zeit herabruft Questo è per mortificar la carne, — „Solches thue ich, um mein Fleisch zu kasteien.“ — Wo ein derartiger Auftritt bei Hof und im Theater der Hauptstadt nicht blos geduldet, sondern mit Beifall aufgenommen wurde, da gab sicherlich Tartufe's schwarzes Kleid auf den Brettern auch noch kein Aergerniß. Des Königs eigener gesunder Sinn war von dem Widerspruch zwischen dem Ablaß für Scaramuz und dem Bannspruch gegen Tartufe so betroffen, daß er eines Abends, unmittelbar nach einer Darstellung des Scaramuz, den Prinzen Condé fragte: „Sagen Sie mir nur, mein Vetter, warum die Leute so viel Aergerniß an Tartufe nehmen, indessen sie über Scaramuz kein Wort sagen?“ — „Sire,“ antwortete Condé, „die Ursache ist einfach: Scaramuz verspottet den Himmel und den Glauben, um welche alle diese Herrn sich nichts kümmern, Tartufe hingegen sie selbst, das können sie nicht ertragen.“ Dieser Unterschied trifft den Nagel auf den Kopf: was verletzte, war nicht der Angriff auf einen privilegirten Stand, sondern der Angriff auf das privilegirte Laster.

Mit diesem Satze sind wir auf der Höhe unsrer Aufgabe angelangt, auf der Spitze des Vulcans, da wir nunmehr Molière im

Kampf mit der herrschenden Richtung seiner Zeit zu betrachten haben. In der That ein wunderbares Schauspiel! Ein einzelner Mann, aber ein Mann im vollen Sinne des Worts, — muthig, ausdauernd, zähe, — wie sein echter Erbe Beaumarchais, nur sittlich und dichterisch ungleich höher stehend als er, dieser Mann nimmt den Kampf auf, nicht allein mit seinem nächsten Gegner, dem Laster, sondern mit der ganzen Staats- und Kirchen-Gewalt, bei welcher dasselbe eine Freistatt sucht. Alle Stände der Gesellschaft werden, zum Theil mit den Haaren, in's Handgemenge hereingezogen, die junge Macht der Presse allarmirt, die Bühne zum breiten Schlachtfelde umgewandelt. Hoch hinauf bis zum Throne des absolutesten Monarchen, bis zu St. Peters Stuhle schlagen die Flammen und noch weit über Molière's Grab hinaus zieht sich die dunkle Rauchwolke, welcher auch der Schwefelgeruch der strenggläubigsten Hölle nicht fehlt.

Die Geschichte dieses merkwürdigen Kampfes ist vollständig bisher niemals geschrieben worden. Auch ihre Quellen fließen nur spärlich und fast alle trübe: in den Flugschriften der zwei Parteien, deren wir, um unparteiisch zu sein, keine als Richter in eigener Sache anerkennen dürfen und doch jede als Zeugen hören müssen.

Molière selbst liefert reiches Material in seiner Vorrede zu Tartufe und in den drei Bittschriften an den König, welche den meisten Ausgaben seiner Werke beigefügt sind; zu umfangreich zur Mittheilung, zum Auszuge zu schön, verdienen sie selbst geprüft und genossen zu werden.

Außer ihnen spricht für den Dichter unter den gleichzeitigen Stimmen nur noch Eine: Lettre sur la Comédie de l'Imposteur, August 1667. Die andern Aussagen zu Molières Gunsten, darunter die besten Autoritäten der Literatur und des Theaters, von Boileau bis Sainte-Beuve, werden erst nach Molière's Tode laut; im Leben, im Kampfe stand er so gut wie allein, allein — und doch Sieger! Auf der entgegengesetzten Seite ist der Schwarm desto größer. Die Gegner Tartufe's und die Feinde Molière's, Fanatiker für die Sache und Zeloten gegen die Person, verbinden sich zu einem furchtbaren Corps der Rache, das, neben den Spitzen der weltlichen und der geistlichen Macht, den Abhub der Literatur und

des Theaters in sich schließt, worin Mitglieder aller Stände und Anhänger aller Parteien dienen, der ahnenstolze Marquis neben dem bauernstolzen Emporkömmling, der gelehrte Jesuit neben dem eifrigen Jansenisten, das endlich die Repräsentanten aller menschlichen Thorheiten, der gekränkte Dichter, der verhöhnte Blaustrumpf, der ausgelachte Hahnrei, als Freiwillige vermehren. Orientiren wir uns in dem Gewühl mit Vorsicht und Unbefangenheit!

Molière's Künstlerlaufbahn zerfällt in zwei Hälften. Die erste umfaßt seine Lehr- und Wanderjahre, das lustige, leichtfertige Zigeunerleben, welches er, Anfangs als Liebhaber verschiedener Theaterschönheiten, dann als dramatischer und poetischer Kunstnovize, zuletzt als Principal einer fahrenden Schauspielergesellschaft, in den Provinzen Frankreichs geführt hat. Als Dichter hängt er in diesem Zeitraum eng mit der alten italienischen Intriguen- und Maskenkomödie zusammen; er übersetzt, er schreibt Possen, und noch sein erstes regelmäßiges Lustspiel, L'Etourdi (1653), ist dieser herrschenden Gattung dienstbar. Diese Epoche schließt gegen 1661, nicht eher als bis Molière das schwäbische Stufenjahr der Gescheidheit, die Vierzig, überschritten und seinen eigentlichen Boden, Paris, gefunden hat. Wie Shakespeare erst Meister wird, nachdem er Londons sich bemeistert, so Molière erst in Paris; der Gigant muß, um zu siegen, auf seiner Muttererde stehen. Am 20. Januar 1661 bezieht er sein Schauspielhaus im Palais-Royal, dasselbe, aus welchem sich nicht lange darauf das Théâtre français entwickelt hat. Von diesem Wendepunkt an verläßt er auch als Dichter die überlieferten Formen, wirft nicht nur die fremden Muster, die geborgten Stoffe, sondern auch die Plane von Terenz und Plautus ab, fängt an, nach der Natur zu zeichnen, statt zu copiren, schöpferisch zu erfinden, selbständig zu gestalten und mit eigner kühner Hand in das nahe volle Leben zu greifen, das in allen Kreisen, bis zum höchsten, offen vor ihm lag. Denn noch in demselben Jahre führt ihn ein günstiges Geschick seinem Ziel um eine bedeutende Stufe näher: er kommt mit Ludwig XIV. in unmittelbare persönliche Beziehungen. Wohl dürfen wir es eine providenzielle Fügung nennen, daß diese beiden, trotz allem Unterschiede der Stellung, einander so nahe stehenden, so nothwendigen Männer zu

gleicher Zeit auftreten; der Eine auf dem Thron, der Andere auf der Bühne. Ludwig XIV. wird nach Mazarin's Tode, den 9. März 1661, mündiger, unumschränkter Selbstherrscher; um dieselbe Zeit wird Molière als Dichter selbständig und frei. Es läßt sich fast Tag und Stunde bestimmen, worin Beide in ihrem Wechselverhältniß sich so zu sagen erkannten und fanden. Dies geschah Mittwoch den 17. August 1661 zu Vaux, bei dem Feste, welches der unvorsichtige Finanz-Intendant Fouquet mit fabelhafter Verschwendung, gewissermaßen als sein eigenes Leichenmahl, dem König gab. Dabei erschien nach andern Unterhaltungen auch Molière's comédie-ballet: Les fâcheux, eine der glücklichsten Improvisationen, die jemals gemacht worden sind, ein dreiactiges Stück, in vierzehn Tagen geschrieben, gelernt, gespielt. Molière selbst leitete es auf das Ueberraschendste ein, indem er, nicht in der Maske des herkömmlichen Prologs, sondern, wie er erzählt, en habit de ville, in seinem gewöhnlichen Anzug, den König und den Hof unmittelbar begrüßt. Von diesem Augenblicke an bildete sich zwischen König und Dichter so zu sagen ein stillschweigender Vertrag.

Ludwig XIV., in seinen Vorzügen wie in seinen Mängeln eine großartig angelegte Natur, unter andern Leidenschaften auch eines wahrhaft leidenschaftlichen Theaterbedürfnisses voll, hatte für dessen Befriedigung an Molière seinen Mann gefunden, eine immer schlagfertige Hand, die, für jedes Hoffest mit einem neuen Stücke bereit, jedes Gelegenheitsstoffes sich bemächtigend, Tag und Nacht des Winkes der Majestät gewärtig, zu deren Füßen ein wahres Füllhorn von Komödien, Divertissements und Satyren ausschüttete. Umgekehrt empfing dagegen der Dichter vom König die unbeschränkteste Freiheit, Kaperbriefe gegen die ganze Gesellschaft, den Hof und die Hauptstadt keineswegs ausgenommen, jedoch natürlich mit der geheimen Clausel, den Herrn niemals zu berühren, den Herrn immer zu unterhalten.

Wie Molière diese Freiheit benutzt hat, das beweisen seine Stücke, deren er von 1661 bis zu seinem Tode, 1673, in zwölf Jahren zwanzig geliefert, das beweist in diesen Stücken die Gallerie komischer Originale, worin alle Stände der Gesellschaft, alle Modethorheiten, alle Verkehrtheiten der Zeit, alle Schwächen der mensch-

lichen Natur schonungslos gegeißelt worden sind. Sie insgesammt durfte Molière nicht nur ungestraft, sondern in jedem Sinne reich belohnt, auf der Bühne ausstellen. Ludwig schützte ihn gegen den Neid seiner Höflinge, wie gegen die Rache seiner Leibärzte, er selbst bezeichnete oft dem gefürchteten Sittenmaler neue Vorwürfe, er begünstigte ihn sowohl in seiner Theaterstellung wie persönlich mit vollkommener Vorurtheilsfreiheit, mit verschwenderischer Freigebigkeit und echt königlicher Macht- und Gnaden-Gesinnung. Nur einmal in zwölf langen Jahren ist dies seltene Verhältniß getrübt worden; allein auch dies eine Mal haben sich Beide wiedergefunden, hat sich Jeder seiner selbst und des Andern würdig bewährt; dies eine Mal war im Tartufe.

Auf weitem, aber nicht unabsichtlichem Umwege sind wir zu ihm zurückgekehrt. Es kam mir darauf an, in dem Verhältniß Ludwigs XIV. und Molière's Beider Verhalten zum Tartufe anzulegen, und ebenso muß ich nun noch in einem zweiten Excurs das nicht minder wichtige Verhältniß Molière's und Tartufe's zu ihrer Zeit darstellen.

Das siebenzehnte Jahrhundert ist in Frankreich eines der Reaction. Wie ein Damm, besser wie die natürliche und nothwendige Ebbe, liegt es zwischen der auflösenden Sturmfluth des sechzehnten und der zerstörenden Springfluth des achtzehnten. Je näher wir von Heinrich IV. an Ludwig XIV. kommen, um so klarer tritt im Staat, in der Kirche, in der Gesellschaft, folglich auch in Literatur und Kunst, die Rückkehr zum Positiven, zur Regel, zum Maaß hervor. Auf den Zweifel Montaigne's folgt Pascal's Gläubigkeit, auf die heidnisch-epikurische Poesie von Ronsard, Marot, Regnier, die tief-christliche Tendenz Corneille's, auf den Cyniker Rabelais der kühle, kirchliche Racine. Von dieser allgemeinen Richtung macht die einzige hervorragende Ausnahme Molière. Allerdings gehörte auch er wesentlich in das Zeitalter Ludwigs XIV., er wurzelt darin, aber er überragt es in seiner Universalität, rückwärts wie vorwärts, er knüpft unmittelbar an die Negation, die Satyre des sechzehnten Jahrhunderts an und hängt mittelbar durch die Encyklopädisten mit der Revolution des achtzehnten zusammen. Aus dieser Richtung, deren sich der Dichter selbst niemals bewußt ge-

worden, fließt der Tartufe. Nicht blinde Wahl, noch weniger knabenhafter Muthwille, am allerwenigsten eigener irreligiöser Sinn treiben Molière zum Tartufe. Ich bin fest überzeugt, daß Molière in religiösen Dingen kein Freigeist, daß er kein Gegner des Christenthums war; das Theater pflegt eher abergläubisch als ungläubig zu machen. Mir scheint sogar, daß — wie sein Groll gegen die Aerzte unbewußt aus seinem unheilvollen Brustleiden stammen mag, — so umgekehrt sein Haß gegen die Quacksalber des Christenthums von seiner gesunden Frömmigkeit herrührt. Ihn führt derselbe Zug, die nämliche Nothwendigkeit, welche in der Revolution Beaumarchais auf feudale Unsitten, welche in der Gegenwart Ponsard oder Dumas auf die Corruption durch die Börse oder auf das Courtisanen-Stück hinweisen. Mit der Seherkraft des echten Dichters, mit dem Freimuth des ehrlichen Mannes tritt Molière im Tartufe demjenigen Laster entgegen, das, aus dem neuerweckten kirchlichen Leben hervorgegangen, das herrschende zwar nicht war, aber nur zu bald zu werden drohte, und das Molière in seiner gefährlichen Tragweite vollkommen erkannte. Er wußte, daß überall, wo diese Pest, Heuchelei und Scheinheiligkeit, ausbricht, gleichviel in welcher confessionellen Farbe ihre schillernde Lüge spielt, die frische fröhliche Entfaltung der Kunst stockt, das freie Streben der Wissenschaft erlahmt, die Luft des staatlichen, kirchlichen, geselligen und volksthümlichen Lebens sich vergiftet. In die Familie, in das umfriedete Heiligthum des Hauses dringt ihr Hauch, Mißtrauen und Zwietracht unter die nächstverbundenen Herzen bringend; das unsichtbare Netz eines heillosen Spionir- und Denunciations-Systems spinnt sich um alle Kräfte, durch alle Kreise, und unter dem Deckmantel der frommsten Regungen und Uebungen treiben gerade die frechsten Leidenschaften, die frevelhaftesten Laster ihr verwilderndes Spiel. Was eine gesundere Vergangenheit gebaut hat, wird zerstört oder löst sich auf, und so tief dringt das verderbliche Princip in den Kern des Volkes, in den Boden der Zeit ein, daß beide, oft auf viele Jahre hinaus, mit Unfruchtbarkeit geschlagen werden. Wem diese Schilderung ins Schwarze gemalt scheint, der blicke nur auf entfernte Beispiele, der sehe, was aus dem lustigen Altengland geworden ist unter der Herrschaft der Rundköpfe, wie Frankreich, la belle France, sich

verwandelt hat zwischen der goldenen Jugend Ludwigs XIV. und seinem grauen, durch Pfaffen und Weiber geknechteten Alter. Molière hat dies traurige Ende seiner großen Zeit nicht mehr erlebt, aber ahnungsvoll im Tartufe angedeutet. Ein Menschenalter später wäre dies Werk nicht mehr möglich gewesen; seine Unterdrückung würde so gewiß gelungen sein, wie sie bei seinem Erscheinen fehlschlug. Ein halbes Jahrhundert später hingegen, in der Regentschaft — wo es zum guten Ton gehörte, die Bibel zu verhöhnen, wo Kirchenfürsten den entweihten Purpur durch den Schlamm allnächtlicher Orgien schleppten, — in dieser Zeit wäre Tartufe ebenso gesinnungstüchtig dagestanden, wie im Jahr 1848 diesseits des Rheins so mancher feige Freiheitssänger, der sich jetzt schon lange wieder mit zeitgemäß krebselnden Rückschritts-Beinen in die treue Stütze des Throns und des Altars umgewandelt hat. Nein, nur da, wo er steht, kann und muß der Tartufe stehen, nicht bloß ein unsterbliches Kunstwerk, sondern auch eine weltgeschichtliche That.

Als solche kündigt ihn denn auch seine Erscheinung an. Staunen, beinahe Grauen erfaßt uns, wenn wir vor dem wunderbaren Schauspiel seiner ersten Aufführung den Vorhang hinwegziehen.

Bei einem glänzenden, eine volle Woche währenden Hoffest in Versailles — vor König Ludwig, vor der Königin, seiner jungen Gemahlin, und der Königin Wittwe, seiner frommen Mutter, vor den Prinzen seines Hauses, vor den galanten Paladinen und Damen seiner Tafelrunde, den Bourbons-Condé, den Guise, den Armagnac, Saint-Aignan, Noailles, Foix — nach einem allegorischen Ballet der zwölf Bilder des Thierkreises und einem mythologischen Schäferspiel, worin Se. Majestät Allerhöchstselbst mitgewirkt hatte, — unter solchen Zeichen und Wundern wurden, am heitersten Frühlingsabend, am zwölften Mai 1664 die ersten drei Aufzüge des Tartufe von Molière und seiner Truppe zum ersten Male dargestellt. Augenscheinlich hat Molière in diesem Versuche oder Bruchstück einen „Fühler" dem ganzen Wagniß vorausschicken, vielleicht auch über Versailles, unter dem Schutze des Hofes, das Stück nach Paris, in die Hauptstadt, einschmuggeln wollen. Er selbst spielte den Orgon, seine Frau — Mademoiselle Molière heißt sie in der officiellen Theatersprache, weil die Etikette das Prädicat

Madame keiner Schauspielerin zugesteht — die Elmire, Du Croisy den Tartufe. Nicht wahr, dieses Schauspiel mahnt geisterhaft an die erste Aufführung von Figaro's Hochzeit vor Marie Antoinette, ihrer Lamballe, ihrem ganzen kopflosen Hofe? Dort erkennen wir in dem Scheermesser des furchtbaren Barbiers das Wetterleuchten der Guillotine; hier sehen wir in dem schwarzen Gespenst, das mitten im höchsten Glück, im heitersten Glanze vor Ludwig XIV. plötzlich aufsteigt, den bösen Schatten, der seinen Ruhm bedecken, sein Reich in Nacht begraben sollte.

Wir besitzen über den Erfolg dieser ersten Aufführung kein authentisches Zeugniß. Von 600 Personen, die derselben beigewohnt, spricht aber nicht Eine von einem Aergerniß, einem Anstoß. Daraus läßt sich mit Recht schließen, daß der König und der Hof das Stück günstig aufgenommen haben, daß also nicht aus Versailles, sondern aus Paris die Wolken des über Tartufe heraufziehenden Gewitters emporgestiegen sind. Man irrt gründlich, wenn man meint, Ludwig XIV. habe eigene Gewissensscrupel gegen Tartufe empfunden; noch lag ja das Regiment der Maintenon in weiter Ferne, das der Lavallière stand in voller Blüthe. Der König hielt sich hier um so aufrichtiger auf des Dichters Seite, als seinen lebens- und liebeslustigen Sinn das fromme Grollen und Murren der Hauptstadt belästigte, als er ihren strengen Sittenpredigern auch einmal eine scharfe Gardinenpredigt hinter dem Theatervorhange von Herzen gönnte. In Paris hingegen, wo die Reste der Fronde und die Elemente des Jansenismus zu einer zwar stummen, aber starren Opposition sich verbanden, mißbilligte man schon aus Opposition das Versailler Treiben, folglich in erster Linie auch Molière's Beiträge zu demselben. Die jesuitische Partei, sonst bekanntlich der scharfe Gegensatz der Jansenisten, machte doch gegen Molière mit ihnen gemeinschaftliche Sache; sie hatte in Tartufe's Philosophie, namentlich in seiner elastischen Moral für Elmirens Hausgebrauch, eine bittere Satyre auf ihr eigenes System finden wollen, um nicht zu sagen, gefunden. So bezog denn jede von den beiden kirchlichen Parteien Molières Satyre im Stillen auf sich, deutete sie aber öffentlich auf die andere. Rechnet man dazu, wie bei dieser willkommnen Gelegenheit bei Hofe und in den verschie-

denen Theatern, — in diesen Hauptherden für alle Kabale, — geschürt worden sein mag, welche Fäden zwischen Paris und Versailles sichtbar und unsichtbar angesponnen wurden, so wundert man sich gewiß nicht, wenn König Ludwig den ganzen Intriguen-Knäuel als Alexander auf einmal zerhaut: Tartufe wird, wie es in dem gedruckten Procès-verbal ausdrücklich heißt, mit Anerkennung der guten Intentionen des Verfassers, für das Publicum verboten.

Dies hinderte nicht, im Gegentheil reizte nur noch mehr an, das schon vor der Erscheinung zum Ereigniß gewordene Stück in exclusiven Hofkreisen zu wiederholen, so vor dem Bruder des Königs, vor beiden Königinnen, vor dem Prinzen von Condé, wo am 29. November 1664 alle fünf Acte zum ersten Male dargestellt worden sind. Außerdem las es der Dichter in tonangebenden Salons, namentlich bei der berühmten Ninon und bei Frau von La Sablière; er las es sogar vor dem päpstlichen Legaten, der im Juli desselben Jahres in außerordentlicher Sendung von Rom nach Paris gekommen war, und rühmte sich öffentlich, von ihm wie von andern erleuchteten Prälaten die entschiedenste Billigung seines Werkes erhalten zu haben. Allein den an die große Bühnenwirkung gewöhnten Dichter konnten diese einzelnen Erfolge so wenig befriedigen, wie sie sein reizbares, durch Widerstand nur gesteigertes Temperament für die erlittene erste Niederlage entschädigten. Er spielte den Kampf auf ein anderes Terrain, in ein neues, in begreiflicher Stimmung oder Verstimmung geschriebenes Stück. Am 15. Februar 1665 erschien sein Don Juan, ou le festin de pierre. Im zweiten Auftritt des fünften Aufzugs schleuderte La Grange, der Darsteller des Don Juan, als Herold des Dichters, dessen offene Kriegserklärung in das feindliche Lager. „Alle menschlichen Laster," rief er aus, „sind dem Tadel zugänglich, Jedermann darf sie laut angreifen, öffentlich verspotten; nur die Heuchelei ist eine privilegirte Sünde, ihre Hand schließt jeden Mund und sie genießt in voller Ruhe eine souveräne Straflosigkeit!"

Diese Rede war deutlich, und die Antwort war es nicht minder. Es entspann sich ein Vorposten-Gefecht, worin beide Theile auf Don Juan, den Wüstling, schlugen und den Heuchler, Tartufe, meinten. Aber bald entbrannte auch die Hauptschlacht auf allen Sei-

ten. Molières Feinde vertheilten genau und überlegt ihre Stellungen, ihre Waffen, ihre Hülfsmittel unter sich; mit all' der strengen Mannszucht, welche diese Partei von jeher ausgezeichnet hat, aber auch mit der ganzen unsittlichen Rücksichtslosigkeit in der Wahl ihrer Mittel, die sie, damals wie heute, brandmarkt, organisirten sie ihren Vertheidigungs- und Angriffsplan, den ich, der Zeitordnung zuweilen vorgreifend, im Zusammenhange darstellen werde. Wenn Jemand in dieser nur auf geschichtliche Thatsachen, auf buchstäblich treue Citate gestützten Darstellung zuweilen das Zetergeschrei neuester Zionswächter, das Geschnatter allernächster Capitol- und Capital-Gänse zu vernehmen glaubt, so bitte ich inständigst, diese Aehnlichkeit nicht für ein Verdienst meines Witzes zu halten, sondern für ein wunderbares Naturspiel, das diejenigen am besten erklären werden, die es hervorbringen.

Die Vorhut des schwarzen Heeres gegen Molière bildeten leichte literarische Tirailleurs; sie hatten die Aufgabe, ihn als Dichter schlecht zu machen, seine angeblichen Plagiate aufzustöbern, sein Schauspieler-Talent auf Kosten des poetischen zu loben. Hören wir in einer kurzen Probe, wie unter Vielen ein Herr von Rochemont in einer 1665 veröffentlichten Flugschrift diese Ordre ausführte. „Herr Molière," sagt der Edle, „hat allerdings Talent, aber nur für die Posse; er schreibt ein ziemliches Französisch und übersetzt noch besser aus dem Italienischen, wie er denn auf Originalität und Genie wohl selbst keinen Anspruch erheben wird. Seine Lustspiele, die bei der Aufführung Lachen erregen, verdienen im Druck nur Mitleid; sie gleichen Weibsbildern, die geputzt und geschminkt sein müssen, um zu gefallen, oder falschen Geldstücken („mauvaises pièces!"), mit denen er als Falschmünzer die gute Stadt Paris betrügt." — Ganz genau in dasselbe Horn stößt eine 1670 anonym erschienene Kritik des Tartufe in Alexandrinern, deren letzte Verse in der Ursprache also lauten:

Molière plait assez, son génie est folâtre,
Il a quelques talens pour le jeu du théâtre,
Et, pour en bien parler, c'est un bouffon plaisant,
Qui divertit le monde en le contrefaisant.
Il est mauvais poète et bon comédien,
Il fait rire, et de vrai, c'est tout ce qu'il fait bien.

Molière à son bonheur doit tous ses avantages,
C'est son bonheur qui fait le prix de ses ouvrages.
Je sais, que le Tartufe a passé son espoir,
Que tout Paris en foule a couru pour le voir;
Mais, avec tout cela, quand on l'a vu paraître
On l'a tant applaudi, faute de le connaître.
Un si fameux succès ne lui fut jamais dû,
Et s'il a réussi, c'est qu'on la défendu.

Ernsthafter als diese Plänkeleien waren die Angriffe der regelmäßigen Infanterie, in geschlossenen Colonnen von Abbé's, Pfarrern, Gottesgelehrten, Advocaten anrückend. Ihr Raisonnement dreht sich immer um das eine Sophisma: Molière hat den Glauben und das Christenthum verspottet, weil er (soll heißen: obgleich er nur) die Heuchelei geißelt. Sie führen alte Kirchenväter und neue Kirchenlichter mit sich, den beredten Chrysostomus, der in seiner Abhandlung über die Hypokrisie dieselbe angeblich vertheidigt, den scharfsinnigen Augustinus, welcher sagt: „Die Scheinheiligkeit ist das Unkraut im Evangelium, das man nicht ausrotten kann, ohne den Weizen mit auszureißen," Bourdaloue, der in seiner Predigt am siebenten Sonntag nach Ostern 1669 unter dem Thema gegen die Heuchelei doch Molière derb den Text gelesen, Bossuet, mit dem stolzen Beinamen des Adlers von Meaux, der als echter Leichenvogel noch das Grab Molière's umkrächzt. Unter der ernsthaften Schaar ist doch auch eine lustige Person, der Pater Mainbourg, von dessen Fastenpredigten Molière zu sagen pflegte: „Ich sehe nicht ein, warum ich auf der Bühne nicht Moral predigen soll, wenn Pater Mainbourg in der Kirche Possen reißen darf." Das schwere Geschütz, die weiteren Verbote des Königs, des Erzbischofs, des Parlaments, lassen wir nicht hier, sondern weiter unten an chronologischer Stelle, auffahren; dagegen mögen jetzt gleich noch einige der Armee nachzügelnde Marodeure vorbeisprengen, welche die zum Feldzugsplane unumgänglich gehörigen Verhetzungen bei dem regierenden Hofe wie bei der Königin-Mutter zu bestellen haben. Von ihnen wird liebreich hervorgehoben, welches Licht es auf Molière's eigene politische Gesinnung werfe, wenn er einen Hochverräther, wie Orgon doch sei, leer ausgehen und Tartufe, der nur

loyale Unterthanen-Pflicht erfüllt, bestraft werden lasse. Wieder andere Troßknechte bemerken warnend, daß das Aergerniß, welches Molière gebe, auf die Allerhöchsten Herrschaften zurückfalle, und daß sie die Pflicht haben, ihn auf Erden zu strafen, damit sie nicht mit ihm im Himmel bestraft werden.

In einem solchen Meisterstück heißt es:

„Molière selbst ist ein vollendeter Tartufe, seine Lustspiele verderben die Menschheit, statt sie zu erziehen. Er dient als Werkzeug des Teufels, das Himmel und Hölle lächerlich macht. Und alles dies geschieht unter dem Scepter des größten, gottseligsten Monarchen! Während er den Glauben aufrecht erhält, arbeitet Molière an dessen Zerstörung. Kaiser Augustus ließ einen Gaukler hinrichten, weil er den Jupiter verhöhnt, Theodosius warf die Glaubensspötter den wilden Thieren vor; und was sind sie gegen Molière? Möge er endlich in sich gehen und bedenken, daß die Gottlosigkeit zuweilen wohl (!) dem Scheiterhaufen der Erde, aber dem höllischen Feuer niemals entläuft! Möge er nicht länger die Gnade seines großen Königs, die Frömmigkeit unserer gottesfürchtigen Königin mißbrauchen, denen er zur Last ist, deren heiligste und zarteste Gefühle er compromittirt." Auf die Spitze wird diese erbauliche Polemik getrieben in einer Flugschrift, die 1670 herauskam mit dem übrigens völlig unbekannt gebliebenen Namen des Verfassers: Monsieur le Boulanger de Chalussay, ein Name, der kein angenommener sein kann, weil er sich auch in dem vorgedruckten Privilegium findet. Es ist dies, der Form nach, eine fünfactige, in Versen verfaßte Komödie, betitelt: Elomire hypocondre (Elomire = Molière, durch Anagramm!), dem Inhalte nach ein in den allergemeinsten Persönlichkeiten gegen Molière sich ergehendes Pasquill. Das Tapeziererhandwerk seines Vaters, die rothen Haare seiner Frau, der lahme Fuß seines Schwagers, sein eigener Husten kommen vor, seine geheimsten häuslichen Verhältnisse, das Geschäftliche zu den Mitgliedern seiner Gesellschaft, seine Laufbahn als Dichter und Schauspieler, das Vermögen, das er sich erworben — dies Alles wird und zwar unter dem gehässigsten Lichte zusammengestellt, Wahrheit und Lüge treulos vermischt, und sogar Verbrechen so entsetzlicher Art werden hinzugesetzt, daß die Sprache den Dienst zu deren

Bezeichnung versagt. O ihr Dichter, ihr Denker, ihr Dulder unsrer Tage, denen die Nadelstiche eines Parteiblattes, der Scheerenschnitt der Censur bis auf's Blut weh gethan, — lernt, um eure kleinen Leiden leichter zu tragen, sie an Molière's Prometheus-Qual messen und thut wie er gethan, der gegen alle Angriffe nur Eine Antwort hatte: — schweigend auf seinem Wege vorwärts und auf sein Ziel loszugehen!

Sein nächster Schritt auf diesem Wege war eine Bittschrift an den König, die erste der drei früher genannten. Nicht empfindlich, nur würdevoll fleht er darin um keine andre Gnade, als um das Recht, sein verleumdetes Stück durch öffentliche Aufführung für sich und für ihn sprechen zu lassen. Der Zeitpunkt dieser, wahrscheinlich 1665 verfaßten Bittschrift ist ebenso wenig bekannt wie des Königs Antwort. Da aber nicht anzunehmen steht, daß Molière einen Staatsstreich auf eigene Faust gewagt, so schließen wir aus der stattgefundenen Aufführung wohl mit Recht auf deren Erlaubniß zurück, welche jedoch an bestimmte Bedingungen geknüpft gewesen zu sein scheint. Denn der Titel des Stücks ist in L'imposteur, der Name des Helden in Panulphe geändert, also der gefürchtete Tartufe sammt dem geistlichen Gewande verschwunden und hier und da eine Stelle, die möglicherweise ängstlichen Gemüthern noch anstoßend sein konnte, gestrichen oder geändert. In solcher Gestalt, ohne die Anwesenheit des Königs, welcher schon im Mai 1667 mit dem Hof zum flandrischen Feldzug aufgebrochen war, ging das Stück Freitag den 5. August 1667 in Paris zum ersten Male in Scene. Zum ersten und vorläufig auch zum letzten Male, denn schon am nächsten Tage traf es das Verbot Lamoignon's, des Parlaments-Präsidenten. Ihm stand, so lange der König im Lager, der Canzler mit dem Staatsrath in Compiegne verweilte, die oberste Polizeigewalt in der Hauptstadt zu. Bei diesem Anlasse nun, als ein brechend volles Haus die angekündigte zweite Vorstellung in athemloser Spannung erwartete, soll Molière mit dem bekannten Leichenbittergesicht, das bei plötzlichen Unpäßlichkeiten und ähnlichen erfreulichen Theater-Ueberraschungen vor dem Vorhang zu erscheinen pflegt, das Publicum nach den herkömmlichen drei Bücklingen mit dem Wortspiel begrüßt haben: „Tartufe kann heute nicht gegeben wer-

4*

den, weil der Herr Präsident verboten hat, ihn auf die Bühne zu bringen." Abgesehen davon: erstens, daß Molière bei aller Reizbarkeit seines Temperaments sich wohl gehütet haben würde, der obersten Staatsbehörde so nutzlos und so plump entgegen zu treten und zweitens, daß dies Wortspiel auf Lamoignon gar nicht paßte, weil derselbe niemals im Geruche der Frömmelei gestanden, vielmehr als Beamter und als Mensch der allgemeinen Achtung, sogar eines gewissen liberalen und mäcenatischen Nimbus als Vertheidiger des gefallenen Fouquet's, wie als Freund Boileau's und Racine's genossen hat, — abgesehen von dem Allen ist aus äußern Gründen die Anekdote unmöglich. Molière's Theater spielte nur drei Male in der Woche: Dienstags, Freitags, Sonntags; am Freitag war Tartufe gegeben worden, am Sonntag sollte die erste Wiederholung stattfinden, aber schon am Sonnabend erfolgte das Verbot. Daß dasselbe wie ein Lauffeuer die Runde in Paris machte, ist doch wohl anzunehmen und danach kaum glaublich, daß Sonntags noch Zuschauer sich eingefunden. Wären aber auch solche gekommen, so würden sie nur verriegelte Thüren gefunden haben. Molière schloß sein Theater, wie aus den Registern der Comédie française nachgewiesen ist, vom 6. August bis zum 25. September, volle fünfzig Tage. Nicht aus Groll oder Trotz that er das, sondern nur gedrungen: er hatte sein ganzes Repertoir auf Tartufe gestellt und außerdem ein unentbehrliches Paar Mitglieder, La Grange und Thorillière, unmittelbar nach dem Verbot mit einer zweiten Bittschrift an den König in das Lager von Lille abgeschickt. Außer diesen vollwichtigen Beweisen gegen die Wahrheit einer fast geschichtlich gewordenen Phrase steht derselben auch noch ein kleiner, aber nicht unwesentlicher, dem glücklichen Erfinder entgangener Umstand im Wege: da der Name Tartufe im Stück und auf dem Zettel gar nicht mehr vorkam, er war ja in Panulphe umgetauft worden, — welchen Sinn hätte er, welche Spitze das Wortspiel in der Theater-Anzeige noch gehabt? Nein, dieses Bonmot ist gleich so vielen schlechteren und besseren nachträglich fabricirt worden, obendrein nach einem spanischen Muster, das uns Ménage erzählt, und wenn ich mich nicht ganz schlecht auf literarische Fabrikzeichen verstehe, so möchte ich wohl vermuthen, daß Molière's Gegner die Urheber und

Verbreiter einer Scandalgeschichte gewesen sind, die, zweischneidig, den gehaßten Dichter und den gefürchteten Staatsmann compromittirte und die wohl geeignet schien, Ersterem neue Schwierigkeiten zu bereiten. An letzteren fehlte es ohnehin nicht: auf das Verbot des Parlaments vom 6. August, folgte am 11. wie der Donner auf den Blitz das des Erzbischofs von Paris. Der Erzbischof untersagte „jedermänniglich und zwar bei Strafe der Excommunication, das neuerlich L'imposteur geheißene Lustspiel aufführen zu sehen, zu lesen oder lesen zu hören, sowohl öffentlich wie insgeheim." Damit schien nun Tartufe definitiv todt und begraben: der geistliche Donner schlug viel tiefer ein als der weltliche Blitz, und zugleich viel höher: denn er traf außer dem großen Publicum auch die exclusiven privilegirten Kreise, den König, ihren Mittelpunkt nicht ausgenommen.

Inzwischen verblieben die Sachen zu Paris in statu quo, rückten auch im Lager vor Lille nicht weiter. Molière's Abgeordneten fanden gnädige Aufnahme, aber nur die Antwort: Seine Majestät würden nach der Rückkehr das Stück noch einmal prüfen lassen und behielten Sich vor, erst dann die Aufführung Allergnädigst zu verstatten. Die Rückkehr erfolgte am 7. September, aber — Tartufe erschien nicht. Es vergeht ein Jahr, es vergeht fast noch ein Jahr, ohne daß wir von dem Schicksale unsers Helden etwas erfahren; auf einmal taucht er wieder auf. Petit bon-homme vit encore.

Bei dem Prinzen von Condé, zu Chantilly, also außer dem Sprengel von Paris, vor dem Bruder des Königs und dessen Gemahlin, wird am 20. September 1668 der ganze Tartufe und in alter Gestalt aufgeführt; augenscheinlich hat ihn Molière immer in Bereitschaft, so zu sagen hinter den Coulissen fertig gehalten. Endlich, — volle sieben Jahre nach der Entstehung, im fünften des Kampfes um sein Leben und Sterben, mehr als vier Jahre nach der Generalprobe zu Versailles, am 5. Februar 1669, — dies Mal nicht wie das erste unglückliche Mal an einem Freitag, sondern an einem Dienstag, wie ich sinnigen Gemüthern zur Stärkung ihrer Wochentags-Philosophie ausdrücklich bemerke, — wird im

Théâtre du Palais-Royal Tartufe Morgens angekündigt, Abends gegeben.

Wenn es erlaubt ist, einmal umgekehrt wie gewöhnlich, von kleinen Wirkungen auf große Ursachen zu schließen, so möchte ich die Erklärung wagen, daß die späte und dann doch wieder plötzliche Freigebung Tartufe's vielleicht nicht außer Zusammenhang mit den Weltereignissen steht. Das Neujahr 1669 hatte Frankreich den ersehnten Frieden in seiner Kirche und mit Rom gebracht, Clemens IX. und Ludwig XIV., Jesuiten und Jansenisten waren versöhnt, Doctor Arnault in den Schooß der Kirche zurückgeführt, die Nonnen in Port-Royal wieder eingesetzt, somit, so lange es dauern sollte, alle Parteien in das herzlichste Einvernehmen zurückgekehrt. Wie, wenn unser kluger Freund Molière diesen günstigen Wind oder vielmehr die augenblickliche Windstille benutzt hätte, um auch sein in Quarantäne gelegenes Schiff wieder flott zu machen und in den offen gewordenen Hafen der allgemeinen Menschenliebe hinein zu bugsiren?

Gewiß ist, daß Tartufe vom 5. Februar 1669 an drei und vierzig Male hinter einander gegeben wurde. Der Erfolg und die Einnahme war so außerordentlich, daß Molière den von jeder Aufführung ihm gebührenden Antheil doppelt erhielt. An den König hatte er just am Tage der ersten Vorstellung seine dritte Bittschrift gerichtet, die so reizend und so kurz ist, daß wir deren Mittheilung uns nicht versagen können.

„Sire," schreibt er, „ein ganz vortrefflicher Arzt, dessen Kranker ich zu sein die Ehre habe, verspricht mir und will sich gerichtlich anheischig machen, mich noch dreißig Jahre leben zu lassen, wenn ich ihm eine Gunst von Eurer Majestät auswirke. Ich habe ihm auf sein Anerbieten erwidert, daß ich so viel nicht verlange, vielmehr mich zufrieden stelle, wenn er sich verpflichtet, mich nicht todt zu machen. Jene Gunst, Sire, ist das erledigte Canonicat der Capelle zu Vincennes. Darf ich es wagen, auch diese Gnade noch von Eurer Majestät zu erflehen, am großen Tage der Auferstehung Tartufe's, den E. M. Huld vom Tode erweckt hat? Durch diese Gnade bin ich mit den Frommen ausgesöhnt, jene würde meinen Frieden mit den Aerzten machen: unstreitig

für mich zu viel der Güte auf einmal, aber gewiß nicht zu viel für E. M., Allerhöchstderen Antwort auf mein Gesuch ich in ehrfurchtsvollstem Vertrauen erwarte."

Der hier erwähnte Arzt, dessen Sohn die Stelle wirklich erhielt, hieß Mauvilain. Es ist derselbe, von dem Molière eines Tags auf die Frage des Königs: „Wie kommen Sie denn mit Ihrem Doctor zurecht?" sagte: „Sire, wir plaudern zusammen, er verschreibt mir etwas, ich nehme es nicht und auf diese Art werde ich gesund."

Aus dem heitern, zum König fast vertraulichen, gegen die Ueberwundenen schon wieder spöttischen Siegertone der Bittschrift blickt bereits das alte Verhältniß zwischen König und Dichter, der vollkommene Schutz des einen und die vollkommene Freiheit des andern, als wiederhergestellt hervor. Molière stand am Ziele seines Lebens: Tartufe, dessen Hauptaufgabe, war der Literatur und dem Theater für ewige Zeiten erobert. Er erschien im Druck am 22. März 1669 und wurde um den hohen Preis von drei Livres im Selbstverlage des Verfassers verkauft. Letzteres erklärten Molière's Feinde dahin, mit giftigen Partherpfeilen noch auf den Rückzug schießend, daß kein Buchhändler das gottlose Werk hätte übernehmen wollen; in Wahrheit behielt es absichtlich und das mit vollem Recht der Dichter für sich, um selbst zu ernten, wo er allein gesäet hatte.

Von jenem denkwürdigen Tage an bis zum heutigen ist Tartufe nicht mehr vom Repertoire der Comédie française verschwunden, außer auf kurze Zeit, während der Revolution. Die Tartufe's der Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit unterdrückten ihn, angeblich wegen der Lobrede auf den „Tyrannen", mit der das Stück schließt, in Wahrheit aus der tief geheimen, auf Solidarität der Interessen gebauten Wahlverwandtschaft zwischen Roth und Schwarz, welche durch die ganze Farbenlehre der Weltgeschichte, lehrreich und dennoch am rechten Orte nie verstanden, bestätigt wird.

Wir stehen am Ende: nur auf das Nachspiel des Kampfes, den wir gesehen, wenden wir noch einen wehmuthsvollen Abschiedsblick.

Der sterbende Christus verzieh am Kreuze seinen Feinden;

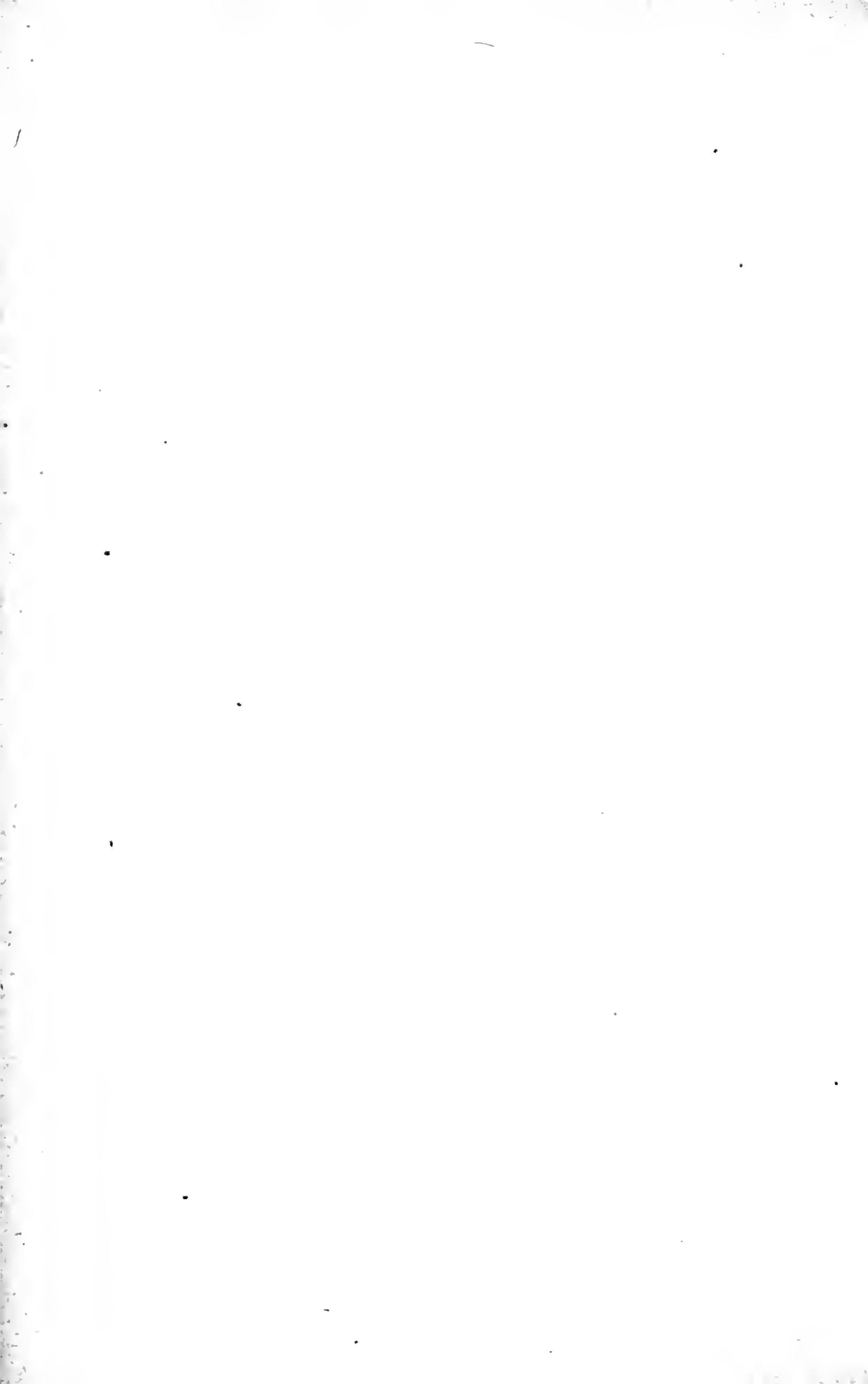
aber die After-Priester seines Glaubens verfolgen ihre Opfer noch über das Grab hinaus.

Molière's Wittwe mußte für ihren großen Todten ein ehrliches, nur halbweg christliches Begräbniß durch königlichen Machtspruch erzwingen; sie mußte Geld unter aufgewiegelte Volkshaufen werfen, damit diese, vor dem Trauerhause zusammengerottet, den aus dem Volke emporgestiegenen Dichter auf seinem letzten Wege nicht beschimpften.

Am 21. Februar 1673, zu später Abendstunde, schwankte ein für die Stadt und für den Mann armselig zu nennender Zug, kaum hundert persönliche Freunde des Verstorbenen zählend, Jeder eine Fackel in der Hand, aus der Rue Richelieu, wo jetzt das Molière-Denkmal steht, zum Friedhofe St. Joseph, Rue Montmartre. Keine Kirche hatte dem lorbeerlosen Sarg zur Einsegnung sich aufgethan, kein Gebet ward gesprochen, kein Chor gesungen; stumm und hastig schritten zwei Geistliche dem ängstlich nachdrängenden Gefolge voraus. Hätte Jemand gefragt: Wen verscharrt Ihr da? so wäre die rechte Antwort gewesen: Nicht den Dichter, nein den Sieger des Tartufe!

Das französische Theater

unter der Schreckensherrschaft.



Das französische Theater reift zur Revolution nicht zu gleicher Zeit, sondern früher als Staat und Gesellschaft; wie es denn im Allgemeinen zu geschehen pflegt, daß die Uhr der Bühnenwelt früher geht, als diejenige der Weltbühne; früher und doch auch wiederum langsamer. Das klingt paradox, hat aber seine Bedeutung. Wie Windwechsel und Gewitter erst in höheren Luftschichten sich ankündigen, ehe sie im niederen Dunstkreise ausbrechen, so gehen Bewegungen im geistigen Leben der Völker ihren Staatsumwälzungen voraus; im Gegentheil vollendet sich die neue Thatsache rascher, als der wissenschaftliche Gedanke, die künstlerische Richtung. Ein Thron, und stünde er scheinbar noch so fest, ist schneller umgestürzt, als ein wissenschaftliches Gesetz oder eine künstlerische Form, wären diese obendrein falsch. Diesen Satz beweisend, hat die Bastille-Stunde für das französische Theater vor dem 14. Juli 1789 geschlagen, seine Reaction begonnen vor dem 9. Thermidor, und dennoch ist dasselbe, — obgleich durch zahlreiche Phasen hindurchgegangen, fast so zahlreich, wie die politischen Revolutionen, — auf dem festen Boden neuer Kunstbildungen und organischer Kunstformen bis zur Stunde nicht angekommen.

Der republikanische Theater-Kalender datirt von Dienstag dem 27. April 1784. Auf den Zetteln der comédie française, von welchem, als dem eigentlichen National-Theater der Franzosen hier zunächst und zumeist die Rede ist, die an jenem Abend in dem kleinen Theater Les menus spielte, steht mit weltgeschichtlicher Bedeutung: La folle journée, unter bekannterem Titel: Le mariage de Figaro. Der Schauspieler Fleury, von dem wir schätzbare, wenn auch von Parteifarbe nicht freie Denkwürdigkeiten besitzen, hat uns die Hausgeschichte dieser Epoche machenden Vorstellung erzählt. Zehn Stunden vor Anfang waren die Thüren des Theaters belagert,

die eisernen Gitter trotz der verdoppelten Wachen mit Gewalt bald gesprengt. Keine Möglichkeit, eine Karte an der Kasse zu erhalten, an der Controle zu zeigen; das Geld wird den Thürhütern ungezählt hingeworfen, Loge oder Parterre im Sturm genommen. In den Garderoben der Schauspieler haben über dreihundert Personen zu Mittag gespeist, — darunter Herzoginnen und Marquisen, — um eines Platzes im Hause vor dessen Eröffnung sich zu versichern. Alle alten Namen, alle jungen Gesichter von Paris sind da: in den Rängen funkelt ein Feuermeer von Brillanten, ein Schmelz von Perlen; da glänzt ein Regenbogen von Lyoner Seidenstoffen, da rauschen Fächer, winken weiße Arme, nicken gepuderte Häupter, von denen so manches, — eines der schönsten zum Beispiel, das der Fürstin Lamballe, — in unferner Zeit von der Pike herniederschauen sollte. Vor einem solchen Publicum wurde entsprechend gespielt: Dazincourt war Figaro, Molé Almaviva, die Sainval die Gräfin, Olivier ein reizender Page, die Contat eine unvergleichliche Susanne. Zwanzig Abende hinter einander führt man das Stück auf; die Einnahme dieser zwanzig Abende beläuft sich, trotz des kleinen Hauses, über 100,000 Livres. Bis zur fünfundsiebzigsten Vorstellung bleibt die Anziehungskraft ungeschwächt, über Paris hinaus in den Provinzen und im Auslande wirksam, so daß Beaumarchais mit Recht sagen konnte: „Je sais quelque chose de plus fou que ma pièce; c'est le succès.“ — Allein an diesem Erfolg ist es dem Unermüdlichen nicht genug: bei Hof mußte ein Stück aufgeführt werden, das von der Censur Jahre lang verboten, von der Polizei aus einem Theater in's andere geschoben worden war; die Königin zog die Schürze der Soubrette an, der Graf Artois, später Karl der Zehnte, Figaro's bunte Schnürenjacke. Wen die Götter verderben wollen, den schlagen sie mit Blindheit. Unter dem ganzen glänzenden Kreise war nur ein Auge, von Natur ein kurzsichtiges, aber scharf und fein für geistige Dinge, welches in dem Scheermesser des lustigen Barbiers von Sevilla die Guillotine wetterleuchten sah. Dies Auge gehörte einem Seher und Opfer zugleich, Ludwig dem Sechzehnten; wie er sechs Jahre früher, am 30. März 1778, der Krönung und Apotheose des greisen Voltaire nicht beigewohnt hatte, — bekanntlich liebte er Voltaire nicht, — so sprach er in den wahnsinnigen Beifall

des „Tollen Tages" für sich, schon damals, schon 1784, den berühmt gewordenen Sterbeseufzer der Monarchie: Si j'étais maître, cette pièce ne serait jouée. Nicht wahr, die Todten reiten schnelle? Von diesem Wehgeschrei bis zu dem Allmachtsrufe seines Ahnen: L'état c'est MOI, liegt nur eine Spanne Zeit, aber ein Abgrund in der Weltgeschichte!

Das revolutionäre Lustspiel ist um mehr als fünf Jahre früher als das revolutionäre Drama geboren, welches letztere erst am 4. November 1789 mit Cheniers Karl dem Neunten das Licht der Welt oder der Lampen erblickte. Obendrein geht jenes von einer anderen Seite den Kampf ein, als dieses: Figaro von der socialen, Karl der Neunte von der politischen. Daß die politische Tragödie nach dem socialen Lustspiel kommt, erklärt sich aus einem natürlichen, nahe liegenden Grunde: weil zu neuen Entwickelungen und Wendungen die schwere Tragödie längerer Zeit bedarf, als das leichtgeschürzte Lustspiel; sodann auch, weil ihr Ereignisse und Stimmungen den Weg bahnen müssen, welche das Lustspiel zeigt. Ueber Figaro's Hochzeit und die sittliche wie politische Tragweite ihres Eindrucks mochte eine entartete Hauptstadt, ein unbesonnener Hof sich täuschen, durch Beifall und Gelächter sich betäuben; Karl der Neunte war ein unverkennbarer, furchtbarer Ernst, der dann erst die Bühne beschreiten konnte, als bereits die Bastille erstürmt, der Thron unterwühlt worden war. Voltaire, wiederum der alte Voltaire, die Incarnation seines Jahrhunderts, hatte in einem Briefe an Saurin das prophetische Wort fallen lassen: „Es wird eine Zeit kommen, wo man die Päpste auf unsere Bühne bringt, wie Atreus und Thyestes auf die griechische gebracht wurden, — um sie verhaßt zu machen; eine Zeit, wo die Bartholomäusnacht Stoff zu einem Trauerspiel giebt." Diese Zeit, die der alte Zeichendeuter vielleicht noch um ein volles Jahrhundert entfernt wähnte, sie war eilf Jahre nach seinem Tode erfüllt, die Bartholomäusnacht brach auf den allein classisch machenden Brettern der comédie française herein, auf dem vorzugsweise und ausschließlich erwählten Hoftheater, und mit ihr war unwiderruflich die Sonne des alten Frankreichs in dramatischer Poesie und Kunst untergegangen.

Wir sind angelangt inmitten unserer Aufgabe; hinter uns liegt

das allmählich versumpfende Binnenmeer einer in Unnatur und Nachahmung verkommenen Kunstepoche; vor uns ohne Gränze, aber scheinbar auch ohne Weg und Ziel, die hohe, offene, stürmische See der Revolution. Den Uebergang aus jenem in diese bezeichnen die zwei Hercules-Säulen, Beaumarchais und Chenier, der Lustspieldichter und der Tragöde, beide noch aus Voltaire's Schule hervorgegangen, beide Erscheinungen, wie sie nur eine kritische Zeit gebiert, Sturmvögel mit unmelodischer Stimme, mit scharfen Klauen und Schnäbeln, in ihrem persönlichen Leben ebenso unruhig bewegt, so kampflustig, so abenteuerbedürftig, wie in ihrem dichterischen Streben, das auf die Entzündung fremder Leidenschaften, auf massenhafte Wirkung gerichtet ist; nicht Künstler im ruhigen reinen Sinn des Wortes, sondern Parteimänner, aber, — und darin ruht ihre Stärke — nicht bleiche, blutlose Schatten der Tendenzpoesie, sondern in allen Stücken die ächten Söhne ihres Landes, mit festen Wurzeln in seinem Boden verwachsen, das Haupt muthig und nie gebeugt emporstreckend in die gewitterschwangere Luft ihrer Zeit.

Allein bevor wir eingehen auf die einzelnen Erscheinungen der neuen Zeit, so weit sie hierher gehören, haben wir uns in dieser im Allgemeinen zu orientiren. Vor allem stellen wir eine weder gleichgiltige noch von selbst sich verstehende Thatsache fest: das Theater ging keineswegs auf oder unter in der Revolution. Uns, die wir, obgleich schon aus sicherer Sehweite, doch noch mit tiefem Grauen die Jahre von 1789 bis 1794 betrachten, uns scheint es beinahe unglaublich, daß eine über jedes Maß aus allen Fugen gegangene Zeit, wie in den Gewohnheiten und Bedürfnissen des alltäglichen Lebens, so namentlich auch in der Schaulust und Theaterbegierde in den Stundengang der ruhigsten Zeitläufte einlenkt. Das bewirkt nicht blos die allgemeine Dehnbarkeit der Menschennatur, die auch aus der außerordentlichsten Spannung immer in die alltägliche Ordnung zurückschnellt, sondern auch der besondere Volksgeist der Franzosen, denen das Bedürfniß, und entsprechender Weise die Gabe dramatischer Darstellung in höherem Grade angeboren ist, als anderen Völkern. In England hat die Puritanerherrschaft die Bühne über den Haufen geworfen; das vermöchte in Frankreich weder ein Robespierre, noch ein Napoleon, wie es denn dort auch

kein politisches System versucht, vielmehr ein jedes dem Theater besondere Pflege und Aufsicht zugewendet hat. Während der ganzen Revolution sind nur einmal, nach den furchtbaren Septembermetzeleien in den Gefängnissen, die Bühnen auf kurze Zeit, die comédie française auf 18 Tage, geschlossen gewesen; außerdem haben sie fortdauernd nicht nur Zuschauer gefunden, sondern auch, was schwerer zu finden ist, Darsteller und Dichter. Eine Zeit, die mit vollem Recht wie Macbeth von sich sagen durfte:

— Ich hab zu Nacht gegessen mit Gespenstern
Und bin gesättigt von Entsetzen,

diese Zeit verspürte nichtsdestoweniger Theaterhunger, schrie nach Brot, aber auch nach Spielen, dürstete Morgens nach Blut auf dem Platz der Revolution und Abends im Opernhause nach süßen Mehul'schen Weisen. Wie viele Opfer, zwanzig, dreißig, fünfzig, der Henkerkarren der Guillotine auch zugeführt hatte, der Thespiskarren blieb neben und nach ihm deswegen doch im Gange, geraume Zeit hindurch sogar im alten Gleise. Unmittelbar unter den Todesurtheilen und Hinrichtungen des jungen Moniteur, kommt einen Tag wie den andern die Reihe der Theaterzettel; eine und dieselbe Spalte des vergilbten Zeitungspapiers, das unserem Auge mit unauslöschlichen Blutflecken gezeichnet scheint, enthält Donner und Blitz einer Mirabeau'schen Rede und die Einladung zum Jahresabonnement, eine Debatte auf Tod und Leben im Nationalconvent und eine hitzige Coulissenpolemik. An demselben Tage, wo Ludwig der Sechszehnte den Thron verlor, am 10. August 1792, gab man im Schauspiel La métromanie und La famille extravagante, in der Oper Le droit du seigneur; da er das Schaffot bestieg, am 21. Januar 1793, hatten sich unstreitig mehr seiner Anhänger zum Ami des Lois im Théâtre de la Nation eingefunden, um ihn durch Tendenzapplaus zu rächen, als am Blutgerüst, um über ihn zu weinen.

In diesem Zuge, dem Zuge zum Theater, gleicht also das damalige Paris dem heutigen; nicht doch, das altrepublikanische übertrifft das neurepublikanische, in welchem, wie überall, allgemeinen und tiefbegründeten Gesetzen gemäß, das Theater aus dem Vordergrund des öffentlichen Interesses zurückgedrängt, von der Börse,

der Kammer, der Kaserne, dem Glaspalast der Industrie verdeckt wird. Das jetzige Paris, von bestimmten Theatergesetzen wiederum beherrscht, kennt einige und zwanzig Theater; das Paris der Revolution, welche mit dem Bürgerrecht auch das Theaterrecht in volle Willkür ausdehnte, hatte nicht weniger als 52 Spectakel: darunter spectacles parlants, chantants, declamants, sautants — Schauspiele zu Fuß und zu Roß, — Marionetten — sogar gemüthliche Kindertheater. Diese Erscheinung ist nicht blos ein sittengeschichtliches Curiosum, sondern sie beweist auch für die unverwüstete Gesundheit des Volkes und für den festen Zusammenhang zwischen ihm und seiner Bühne. Während andere Bühnen, wie die englische und spanische, nur in besonders günstigen Zeiten auf dem Gipfel des öffentlichen Interesses stehen, ist das théâtre français vom Anfang seines Bestandes an nicht nur der Sammelplatz der Gesellschaft, sondern auch ein treuer Spiegel des Volkes, der Zeit- und Sittengeschichte. Nicht ohne tiefe Bedeutung spricht man soviel von seinem berühmten Foyer; er war in der That der Heerd, der Brennpunkt künstlerischer und gesellschaftlicher Bewegungen, der Puls des geistigen Lebens, dessen Schläge nicht stockten, als das Herz der Nation in wildestem Fieber klopfte. Ja, wenn wirklich das dramatische Leben in Störung oder Verfall gerathen wäre, man hätte es künstlich fördern und schüren müssen, um, in einer Zeit, wo Parteikämpfe um die Herrschaft an der Tagesordnung waren und jede geistige Kraft auf die Rednerbühne zustrebte, nicht eines Haupthebels auf die öffentliche Meinung zu entbehren. Nirgends hat das Volk eine empfänglichere Haut, als im Theater; da stecken die Ideen am leichtesten an, theilen sich Eindrücke am schnellsten und in weitestem Umkreise mit. Was Tribüne, Katheder, Presse, Club als vereinzelte Mittel leisten, dasselbe leistet, für sich allein, unendlich durchschlagender und wenigstens gleich nachhaltig, die Bühne.

Mit diesen Sätzen gehen wir über ein ziemlich verbreitetes Vorurtheil hinweg, das die französische Revolution unfruchtbar in dramatischer Kunst und Poesie nennt. Das ist eine falsche Ansicht, falsch für den einzelnen Fall, falsch auch nach der zu Grunde liegenden allgemeinen Anschauung. In der Regel sind es nicht die Gewitter der Revolution, auch nicht Kriegsstürme, wohl aber schwüle

Reactionen, faule Restaurationen, welche poetischen Mißwachs, namentlich in der edelsten Geistesfrucht, im Drama, hervorbringen. So that es in England die Restauration der Stuarts, in Frankreich die der Bourbonen, indessen Sophokles und Schiller, Shakespeare und Goethe in friedensloser Zeit wirkten, Dante und Milton ihr unsterbliches Heldenlied von Himmel und Hölle mitten im Fegefeuer des Bürgerkriegs dichteten. Aehnliche Einzelgrößen hat allerdings die französische Revolution nicht hervorgebracht; ihre Aufgabe war zunächst nach allen Seiten, auch nach der artistischen, eine negative: sie mußte zerstören, wegräumen, ebenen. Aber wie ihr öffentliches Leben, so trägt auch ihr dramatisches viel eher den Charakter der Superfötation, als den des Marasmus oder der Asthenie.

Alle Erzeugnisse dieser überreizten Epoche, reichhaltiger an Zahl und gewiß nicht geringer an Werth als die des Directoriums und des Empire, Revue passiren zu lassen, liegt so wenig in der Möglichkeit wie in unserer Absicht. Wenn es uns gelingt, einige hervorragende Stücke zu charakterisiren, so werden aus diesen einzelnen Richtung und Wirkung des Ganzen am besten anschaulich werden. An der Spitze steht der bereits erwähnte Karl IX. von Marie Joseph Chénier; ein Stück, das freilich keiner feierlichen Kritik von heute mehr Stich hält, — kein Stück aus Granit wie die Corneille's, auch nicht aus Marmor wie Racine's, nicht einmal wie Voltaire's aus scharfem, tönendem Erz, — nur ein Stück aus Lava, die, nachdem sie erkaltet, farblos ist, aber ihren vulkanischen Ursprung doch nicht verläugnet. Chenier gab mit demselben eine verspätete Antwort auf ein barbarisches Parteimanifest, auf die Tragödie eines Herrn Chantelouve, die schon 1575, also drei Jahre nach der Bartholomäusnacht erschienen, den Mord der Hugenotten als Gott gefällige That, den Admiral Coligny als Verschwörer gegen das Leben des Königs und gegen den Staat darstellt. Karl IX. war schon im Sommer 1788 vollendet gewesen: der Dichter rühmt sich nachmals, vor der Revolution ein Stück geschrieben zu haben, das nur nach der Revolution gespielt werden konnte. Die kriegerischen Vorspiele der Aufführung, das Geplänkel mit dem Censor Suard, die Vorpostengefechte in der Presse, in den Clubs, auf den Straßen,

das stürmische Verlangen des Stücks im Theater, als man am 19. August 1789 die „Vestalin“, eine elende Tragödie von Fontenelle, ausgepfiffen hatte, die anzüglichen Gespräche, die zwischen Fleury und dem Wortführer des Parterres, keinem anderen als Danton, hin- und herflogen, die Verhandlungen zwischen dem Maire Bailly und den erschreckten comédiens ordinaires du Roi: das Alles, wie bezeichnend es auch ist, erwähnen wir nur, und fassen die Tragödie selbst, wie sie, häufig angesetzt und zurückgenommen, am 4. November 1789 endlich wirklich erschien. Ihr Held, Karl IX., wird uns vom Dichter als ein schwacher, leichtgläubiger, abhängiger Charakter gegeben, auf den von einer Seite seine Mutter, der Kardinal von Lothringen, der Herzog von Guise, von der andern der edle Coligny und der weise Kanzler L'Hôpital einwirken. Der Ersteren Einfluß behält die Oberhand, der König befiehlt den Mord, der Kardinal weiht Dolche und Schwerter — das genaue Urbild des berühmten Hugenottenfinales, — die Sturmglocken heulen, die Schreckensnacht vollendet sich, jedoch nur in L'Hôpitals Schilderung, nicht vor den Augen der Zuschauer. Im fünften Aufzuge erscheint Karl wieder; Heinrich von Navarra hält ihm strafend seine Schuld vor, und er bricht unter ihrem Gewichte auf der Bühne bewußtlos zusammen. Dies der ganze Stoff, nach heutigen Anforderungen für einen vollen Theaterabend nicht ausgiebig, nicht inhaltsreich genug. Auch die Behandlung ist keineswegs meisterhaft; sie verräth in jedem Zuge die alte Schule, nur auf neue Zwecke angewendet. Statt geschichtlicher Farbe herrscht das grelle Licht der Gegenwart vor; statt des Dialogs erhalten wir Debatten, Anspielungen für Wahrheit, Parteimeinungen für Charaktere. Dennoch war der Erfolg ein unerhörter: zwei Könige, eine Königin, ein Cardinal im Kirchenornat, ein Kanzler auf den Brettern, das allein ist mehr als hinreichend, um den Verfasser zum Theaterdichter der Revolution zu krönen, wie weniger als das vor einem Jahre hingereicht hätte, ihn in die Bastille zu liefern. Schon vor dem Aufziehen des Vorhangs begann das Schauspiel, wie denn das Publikum damals oft nicht nur mitspielte, sondern die erste Rolle spielte. Ein Redner des Parterres verlangte, daß jeder Ruhestörer der Gerechtigkeit des Volks sofort überliefert würde; à la lanterne, hallte das Echo aus

den Ecken des Saals zurück. Vom Anfang des Stücks folgte auf jeden Tendenzblitz ein Beifallsdonner. Mirabeau gab das Zeichen dazu, weit übergebeugt aus seiner Loge, die an jenem Abend die königliche schien; in jedem Zwischenakt ward er selbst jubelnd begrüßt. Als die Anspielung auf die Bastille fiel:

Ces tombeaux des vivants, ces bastilles affreuses,
S'écrouleront un jour sous des mains généreuses,

da erhob sich das Publikum in Masse und verlangte, wie eine italienische Arie, die Stelle noch einmal zu hören. Die Aufführung wurde außerdem durch ein der Kunstgeschichte merkwürdiges Ereigniß verherrlicht: Talma, der als Séide im Mahomet nicht unbemerkt, aber auch nicht siegreich debütirt hatte, trat zum ersten Male in einer bedeutenden Rolle auf, in der Karls des Neunten. Sie war vom Dichter dem Schauspieler Saint-Phal zugetheilt, dem chef d'emploi, wie der technische Ausdruck lautet, den Talma nur doublirte. Saint-Phal zog die im gewöhnlichen Schauspielersinn dankbarere Rolle Heinrichs von Navarra vor und gab mit Karls Szepter das Szepter der seit Voltaire's und Lekains Tode doppelt verwaisten comédie française an Talma. Das junge, blasse, schwermuthsvolle Gesicht glich täuschend den Bildern Karls des Neunten; die in jeder Kleinigkeit treue Tracht, die Haltung, der Ausbruch der an Wahnsinn grenzenden Reue, das Zurückweichen, Zusammenbrechen machte einen tiefen, furchtbaren Eindruck. Am Schlusse tobte ein Erdbeben des Beifalls durch das Haus: der Dichter erschien an Talma's Hand, beide wurden im Triumpf heimgeleitet, Chéniers Fenster waren beleuchtet, wie böse Zungen behaupten, von ihm selbst und schon im Voraus; kurz der Tag endete wie ein großer Abschnitt in der Geschichte der Nation. Camille Desmoulins fand am folgenden Morgen die bezeichnende Wendung: Chénier hat der tragischen Muse die Nationalkokarde angeheftet. Danton rief frohlockend aus: Wie Figaro den Adel getödtet hat, so tödtet Karl IX. das Königthum. Fabre d'Eglantine setzte hinzu: dieser steht an Wirkung so hoch über jenem, wie die Leidenschaft über dem Witz. Im Prozeß des Marquis von Favras, welcher am 18. Februar 1790 auf dem Grèveplatz gehängt wurde, figurirt als Anklagepunkt: er habe Karl IX. auspfeifen wollen! Die Stimmen

5*

der Gegner blieben auch nicht aus: der Hof that Stück und Dichter in Bann, Monsieur, später Ludwig XVIII., kündigte seine Theaterloge, Rivarol, Sulleau, alle Journalisten der königlichen Partei donnerten gegen Chénier als eines der Ungeheuer, die das Land verderben, dem Pluto diktirt und Satan das Tintenfaß gehalten; kurz, der Haß der Besiegten vollendete den Triumpf des Siegers. Dreiunddreißig Vorstellungen hinter einander brachten eine Einnahme von 128,000 Livres, wovon 5018 auf die erste allein treffen.

Chénier verlor keine Zeit: im November 1789 war Karl IX. gegeben worden, im Januar 1790 begannen schon die Proben von Heinrich VIII. Zwischen beide Trauerspiele fällt aber ein Wendepunkt in der äußern Geschichte der comédie française, welcher besondere Erwähnung verdient.

Bekanntlich beruht die uralte Verfassung des théâtre français auf einem sehr kunstvoll gebauten und zusammengesetzten System, welches zwischen Selbstverwaltung und Hofregierung eine schwer zu treffende Mitte einhält. Von der Gründung durch Ludwig den Vierzehnten (1680) bis zur Revolution, also über ein volles Jahrhundert, war das Räderwerk dieses Systems, einzelne, durch die Zeit gebotene Veränderungen ausgenommen, so ziemlich dasselbe und in regelmäßigem Gange geblieben. Die Anstalt bezog eine jährliche Subvention, die von den ursprünglichen 12,000 Livres Ludwigs des Vierzehnten in allmähligen Erhöhungen immer gestiegen ist und, beiläufig gesagt, heut zu Tage auf 3—400,000 Francs sich beläuft. Ihre ordentlichen Mitglieder, die Societäre, theilten nach einem bestimmten Verhältniß den Ertrag und verwalteten ihren Gesellschaftsverband selbst, unter der Jurisdiction des Königs, ihres Schutzherrn, und den besonderen Befehlen seiner Stellvertreter, der premiers gentilshommes de la Chambre. Die Macht der letzteren erstreckte sich, bei aller Selbstregierung der Gesellschaft, bis in die geringfügigsten Einzelnheiten der Verwaltung und der künstlerischen Leitung: die Aufnahme neuer Mitglieder, die Pensionirung der Veteranen, die Ernennung der Ausschüsse, das Repertoire, die Fächerbesetzung und Rollenvertheilung: in allem dem hatten die königlichen Kammerherrn ihre Hand. Einer von ihnen befahl sogar, — und dies ist keine Anekdote, sondern aktenmäßige Wahrheit, — daß

kein Schauspieler mehr als einen Platz in den königlichen Hofwagen anzusprechen habe, mit komischer Ausnahme des außerordentlich wohlbeleibten Desessart. In seltsamem Widerspruche mit einer solchen, in vieler Hinsicht privilegirten Stellung befanden sich die bürgerlichen Standesverhältnisse der Schauspieler. Talma erzählt uns in seinen Denkwürdigkeiten, daß er nur schwer einen Geistlichen fand, der ihn traute, wie seinem Ahnherrn Molière ein christliches Begräbniß versagt worden war. Nicht einmal das Recht, Almosen zu spenden, gestand die Intoleranz dem Theater zu: erst aus den Händen des Polizeilieutenants, nicht unmittelbar von den Künstlern, nahm der Erzbischof von Beaumont die Erträgnisse der Armenbenefize entgegen. Dieser Kirchenbann und jenes Kammerregiment, mit den Grundsätzen der Revolution beide unvereinbar, erreichen durch sie ein frühes Ende. Wie dieselbe gegen alle Privilegien zu Felde zog, so auch gegen die Privilegien der Hoftheater. Am 12. Oktober 1789 erhält das théâtre français die Weisung, sich zukünftig nur der Mairie von Paris zu unterstellen. Aber neben süßen Früchten fallen auch bittere. Das allmächtig gewordene Stadthaus, das Hauptquartier der neuen Ordnung oder Unordnung, beherrscht nun auch das Theater, bis es von dem Nationalconvent abgelöst wird. Am 11. September 1791 zieht der Staatsschatz die Subvention zurück; eine harte Maßregel, dadurch um so härter gemacht, daß durch die schon früher erfolgte Aufhebung aller Theaterprivilegien und der Abgrenzungen ihrer Wirksamkeit die Concurrenz völlig freigegeben worden war.

Gleichzeitig mit diesen äußeren Einwirkungen regten sich im Innern der Anstalt zersetzende Einflüsse. Nach Lekains Tode (1778) war die Gesellschaft ein Rumpf ohne Haupt, eine minorenne Familie ohne Regentschaft geblieben. Sie zählte 36 männliche, 9 weibliche Mitglieder, großen Theils junger Nachwuchs, den kein allgemein geachteter Stamm überragte, kein anerkannter Mittelpunkt zusammenhielt, wie Molière, Baron, Quinault, Lekain gewesen, wie Talma werden sollte. Um so leichter war der geweihte Kunstkreis äußeren Einwirkungen zugänglich. Der Parteigeist drang in die Coulissen, in die Garderoben. Schon zu Anfang der Revolution fragte man sich da: Es-tu Necker? Es-tu Calonne? wie man sich heute daselbst

fragt: Avez-vous acheté du Nord? Vendez-vous votre crédit mobilier? Mit der Fluth der Ereignisse wuchs die jeden Einzelnen fortreißende Theilnahme. Talma's Eintritt vollendete den Gährungsprozeß. Schon sein Talent, von einzelnen Kunstgenossen erkannt und bewundert, von der Mehrzahl gefürchtet, schied die comédie française in zwei Lager: für und wider Talma. Als er sich gar der Revolution rückhaltslos in die Arme warf, mit ihrem Dichter, Chénier, und ihrem Maler, David, ein einiges Dreigestirn bildend, da entbrannte offener Bürgerkrieg im Foyer des ehrwürdigen Molièretheaters. Die älteren Mitglieder, Molé, Fleury, Larive, Saint-Prix, Naudet blieben ihrem Titel: comédiens ordinaires du Roi getreu; Talma, sein Lehrer Dugazon, von den Damen die Vestris gingen zur Revolution über. Es regnete Streitschriften in der Presse, Skandale im Theater, die bis zu thätlicher Mißhandlung und Zweikampf unter den Künstlern führten. Talma und Chénier erklärten in den Blättern, daß sie nur bewaffnet contre les spadassins et les noirs de la comédie française ausgingen. Diese, im Bewußtsein ihrer Würde, erhob sich voll Muth, schloß Talma aus und strich Karl IX. vom Repertoire. Die Wiederaufnahme beider mußte erzwungen werden; Mirabeau, die in Paris zum Föderationsfest versammelten Abgeordneten, alle Clubs, alle Gassen wirkten mit. Aber der Bruch war unheilbar. Das Theater fiel auseinander. Talma, Dugazon und die Vestris wanderten aus und stifteten, im Bunde mit der Gesellschaft des Palais-Royal, ein zweites théâtre français, das seinen Sitz in der Richelieustraße aufschlug, während das erste im Faubourg St. Germain blieb. Ein verderblicher Dualismus ist nun organisirt: das alte Theater nennt sich de la Nation, das neue de la République; das alte hält am Hof fest, das neue folgt der Revolution, das alte pflegt vorzugsweise die Comödie und von der Tragödie das klassische Repertoire, das neue das revolutionäre Drama. Chénier weihte es am 27. August 1791 ein mit Heinrich VIII., indeß die Nebenbuhler nach ihrem Osterschluß erst am 2. Mai wieder eröffneten. Es war ein heißer Abend, ein hartnäckiger Kampf gegen Kabalen von politischen Gegnern, von eifersüchtigen Collegen; jedoch behauptete das Schlachtfeld wenn nicht der Poet, so der Patriot. Das Stück gefiel nicht, obgleich, vielleicht

weil es besser war als Karl IX.; namentlich die Heldin, Anne Boleyn, ist eine schöne Gestalt; ihre große Scene mit Heinrich gehört zu dem Besten, was in hoher Tragik vorhanden. Aber sie hatte die Sympathien des Publikums nicht; ein Parterre von Jakobinern wollte keine Rührung durch eine leidende Königin, hinter welcher Marie Antoinette gesucht oder gefunden werden konnte, es wollte einen, dem Haß preisgegebenen Tyrannen, und Chéniers Heinrich VIII., wie der bekannte Kritiker Geoffroy boshaft aber richtig bemerkt, macht sich nur lächerlich, wenn er durch fünf Aufzüge auf der Bühne umhertobt, nur um das zu werden, was man nicht sein, nicht einmal scheinen darf, — ein betrogener Ehemann. Indessen zog das Stück dennoch, hauptsächlich durch Talma, der den englischen König Blaubart, später auch König Johann, überhaupt alle Tyrannen vortrefflich gab; es erhob sich freilich niemals zu der Höhe von Karl dem Neunten, und erhielt sich auch nicht. Den Todesstoß gab ihm das Hemistiche der Heldin: Je ne reviendrai plus, (— „Johanna geht und nimmer kehrt sie wieder!" —) welches von der feindseligen Partei regelmäßig beklatscht wurde.

Chénier hat der Bühne nach Heinrich dem Achten noch sechs Stücke gegeben; Calas, ein von Dramatikern häufig behandelter Justizmord, der aus Voltaires literarischer Erbschaft seinem Schüler mit Recht zufiel, — — Cajus Gracchus, worin der Sohn der Revolution schon so weit von seiner Mutter entfernt ist, daß er in den Ausruf ausbricht:

Des lois, et non du sang! Ne souillez pas vos mains;
Romains, vous oseriez égorger des Romains? —

Fénélon, das Bild eines ehrwürdigen Geistlichen, als Gegensatz zu den zahlreichen Zerrbildern dieses Standes, welche damals über die Bretter gingen, — Timoléon, den Robespierre verbieten wollte, — und volle zehn Jahre später, 1804, den Cyrus, eine Tendenztragödie auf Napoleon, und unter dem Empire sein letztes, bestes Werk: Tiberius, taciteisch in Gesinnung und im Styl, vom Kaiser Napoleon eines besondern Hasses gewürdigt. Der Weg des Dichters hat sich im Verlaufe von seinem Ausgangspunkte dergestalt entfernt, daß die Revolution; auf ihrer Höhe angelangt 1793, Karl IX. als royalistisch, Gracchus als aristokratisch, Fénélon als fanatisch, Ti-

moléon als contrerevolutionär, den Dichter als verdächtig (suspect!) verfolgt. Unter der Schreckensherrschaft war er flüchtig, geächtet, um ein Haar breit von dem Blutgerüst entfernt, das sein Bruder André Chénier, der Platen der französischen Lyrik, als eines der letzten Opfer wirklich bestieg. Im Kaiserreich fehlte nicht viel daran, daß er eingesteckt oder verbannt worden, und nur der Schutz eines mächtigen Freundes, Daunou, verwandelte den Zorn des Allmächtigen gegen den Dichter in Mitleid, harte Strafen in noch härtere Almosen. Sein Leben war eine Kette von Kämpfen; den Royalisten zu demokratisch, den Demokraten zu aristokratisch, dem Autokraten zu liberal, stand er zuletzt allein, mit allen Waffen des Parteigeistes, des Schriftstellerneids, der Feindesverläumdung angegriffen; aber unermüdet nach allen Seiten hin erwidernd mit Satiren, Episteln, Epigrammen, die Juvenal nicht schärfer geschrieben, die seine beste und eigenthümlichste That sind und in der französischen Literatur unübertroffen dastehen. Er starb, gebrochenen Herzens, ungebeugten Hauptes, 46 Jahre alt, am 10. Januar 1811; seine Lobrede in der Akademie hielt sein Nachfolger, und in allen Stücken, außer in der Ungnade Napoleons, sein Gegner — Chateaubriand.

Wir haben bei diesem Dichter lange verweilt, weil gerade er ein tief lehrreiches Bild seiner Zeit giebt. Dafür können wir an allen anderen Erscheinungen des revolutionären Dramas kurz vorübergehen, sie sind mit der Strömung des Tags, die sie gebracht, längst hinweggeschwemmt. Daß es darin an geköpften Tyrannen und gekrönten Freiheitshelden nicht fehlt, versteht sich von selbst. Sie werden aus der alten und neuen Welt, aus der ältesten und neuesten Geschichte genommen, sogar aus fremden Dichtern übersetzt, wozu der Franzose sich schwer bequemt: Philipp der Zweite und Washington, Czar Peter und Johann ohne Land, Wilhelm Tell und Lorenz von Medicis, auch einzelne nachzügelnde Leonidasse, Neros, Spartacusse, schwarze Sklaven im Aufstand und braune Hindostanwittwen auf dem Scheiterhaufen, Schillers Räuber Moor, in einen Robert chef de brigands verwandelt, und Calderons Alcalde von Zalamea, durch Collot d'Herbois nationalisirt, sie alle gehen, bunt durcheinander, aber immer mit tricolorem Feuer beleuchtet, über die Bühnen von Paris, von Frankreich. Als besonders gesuchte Spielart besteht

neben dem politischen Drama das geistliche: Klöster, Bischofsmützen, Mönchskutten, Nonnenschleier waren zu lange verbotene Reize gewesen, um nicht vorzügliche Anziehungskraft zu üben. Diderots Nonne (La religieuse) machte schon vor der Revolution den Anfang, auch Laharpe's Mélanie versuchte sich früh darin. Die Nachfolger nehmen die Sache theils tragischer, theils bis zum Burlesken komisch: Fiévée bringt: Les rigueurs du cloître, der Schauspieler Monvel: Les victimes cloîtrées, Chénier seinen bereits genannten Fénélon, Laujon ein artiges Lustspiel im Style von Gressets bekanntem Vert-Vert, ein Anonymus eine schmutzige Posse „Der Ehemann als Beichtvater", und auf die Spitze wird das Aergerniß getrieben durch eine Operette „die Päpstin Johanna", welche 1793 erschien. Reichte Stoff oder Kraft für ein ganzes Stück nicht aus, so machte man Stückwerk, dramatische Gelegenheitsgedichte, pièces d'occasion, de circonstance. Alle Bühnen sind frei gegeben, alle Stoffe flüssig geworden, alle Regeln und Gattungsschranken gefallen: der alte aristotelische Canon bindet nicht mehr, Boileau's Gesetze werden mit Füßen getreten, Racine's Muster karikirt, ein Augenblick liefert den Vorwurf des Stücks, ein Augenblick gebiert, ein Augenblick begräbt es. Während früher das graue Alterthum, nicht trotz, sondern wegen seiner Entlegenheit, die würdigste Sphäre für den Dramatiker erschien, — Major e longinquo reverentia, — greift er jetzt in die grüne, feuchte Gegenwart hinein, versucht es, den Schaum der Tageswoge festzuhalten, zum Kunstgebilde zu gestalten. Kaum hat Mirabeau die Augen geschlossen, so erscheint er auf zwei Bühnen: Mirabeau au lit de mort, Mirabeau aux champs Elysées. „Die letzten Augenblicke Jean Jacques Rousseaus" vergreifen sich an einem der mächtigsten Vorläufer der Revolution. Neue Namen, welche das Bürgerrecht im Wörterbuch der Akademie nie erhalten, werden geschöpft für neue Erscheinungen, die in der Aesthetik ebensowenig heimisch geworden; der Theaterzettel verkündigt unter der Ueberschrift: De par le peuple, welche die monarchische: par ordre ablöst, eine sansculottude, eine pièce nationale, ein hiérodrame, ähnlich wie in unserer, längst chronisch gewordenen Theaterrevolution nur selten noch ein reines Trauerspiel oder ein ehrliches Lustspiel auftritt, desto häufiger aber lyrische oder romantische Tragödien, dramatisirte

Charakter- und Sittengemälde, Genrebilder, Künstlerleben, Volksmärchen. Bühne und Wirklichkeit, Schein und Sein hängen in Stoff und Form so eng zusammen, daß ihre Grenze nicht mehr gefunden wird; wie das öffentliche Leben in seinen rohen Thatsachen unvermittelt auf das Theater dringt, so mischt sich der theatralische Zuschnitt, die künstliche mise en scène, das Spiel auf den Knalleffekt überall in das öffentliche Leben. Die Aufzüge zu Ehren Mirabeau's und Marats, die Apotheose Voltaire's oder Rousseau's, die Bundes- und Bruderfeste auf dem Marsfelde sind lauter Theaterstücke. Wenn Mirabeau dem Abgeordneten des Königs entgegenruft: Allez dire à votre maître que nous sommes ici par l'ordre du peuple, et que nous n'en sortirons que par la puissance des baïonettes, so ist das fast wörtlich eine rednerische Umschreibung der Voltaire'schen Verse:

Allez-dire à Tarquin
Ce que vous avez vu dans le Sénat Romain.

Der alte römische und republikanische Geist, in verborgener Wurzel schon in Corneille enthalten, in Voltaire zur Blüthe gebracht, trägt jetzt ernste Früchte und wird nur zu bald widerliche Fratze. Das brüderliche Du, der allgemeine Bürgertitel, die Umtaufe gesinnungstüchtiger Schuhflicker in Brutusse und ruinirter Gewürzkrämer in Scävola's, die Sectionen, die Volksversammlungen, der antikisirende Jahres- und Staatskalender, beweisen sie nicht alle, daß die Politik und die Gesellschaft Comödie spielt, am hellen Tage, auf offenem Markte? Nun denn, ebenso treibt die Comödie Politik, treibt sie in ihren drei Faktoren: Dichter, Schauspieler, Publikum. Daß letzteres mitspielt, nicht selten die Hauptrolle spielt, haben wir bereits gesehen. Unterbrechungen des Stücks, lärmende Gespräche zwischen Schauspielern und Zuschauern und der Zuschauer unter sich, sind an der Tagesordnung; man verlangt, man verbietet Stücke, die Marseillaise muß in der ersten Zeit ihrer Blüthe den Zwischenact in allen Theatern füllen, und das Publikum macht den Chor zu der berauschenden Weise, welche man auf der Bühne knieend anstimmt. Erblickt Jemand im Halbdunkel einer Loge einen Mann des Tags, im Parterre einen Bastillestürmer, so muß er heraus, auf den Balkon, muß Angesichts Aller sich feiern lassen. Die Theater besitzen

eine politische Claque, die nicht minder gut organisirt ist, wie die artistische: die Spuckgestalten der Schreckenszeit, Robespierre's Strickerinnen und Guillotinefurien, die tape-dur der Galerie, bärtige Männer in weiten Hosen und kurzen Jacken, auf dem Kopf die rothe Mütze oder die Fuchspelzkappe, barfuß, wenn nicht in Holzschuhen, einen Knotenstock in der Faust, der ironisch constitution heißt, sie bilden in den höchsten Regionen ein Publikum, vor dem der Schauspieler zittert, mancher Zuschauer nicht minder. In den Logen sind die gepuderten Köpfe fast, aber nicht ganz verschwunden, im Parterre haben den höflichen Dreispitz die runden, breit geränderten Hüte des Bürgerthums (chapeaux civiques) abgelöst, welche vorschriftsmäßig abgenommen werden sollen, jedoch häufiger heruntergeschlagen werden. Wessen man sich bei einem so zusammengesetzten Publikum zu versehen hat, beweist am deutlichsten die auf den Zetteln stehend gewordene Anzeige: Conformément aux ordres de la Mnnicipalité le public est prévenu que l'on entrera sans cannes, bâtons, épées, et sans aucune espèce d'armes offensives. Trotz dieser Maßregel verging selten ein Abend ohne Theaterscandal: die dreifarbige Scherpe des ruhestiftenden Beamten erschien wie ein regelmäßiges Theaterrequisit, oder wie Frau von Staël bitter bemerkt, wie ein Regenbogen, immer nach dem Gewitter. Calembourgs und Anspielungen hat der Franzose überall und immer, auch auf der Bühne; der Dichter erfindet sie scharf, der Schauspieler bringt sie noch schärfer heraus, das Publikum faßt sie am schärfsten auf. Wo unsere Tendenzdramatiker in's Blaue hinein, über's Ziel hinausschießen, hauen ihre überrheinischen Nachbarn immer auf den Treffer. Am Morgen nach der Februarrevolution zog in Felix Pyats „Lumpensammler" Fréderic Lemaitre aus dem Kehrichthaufen eine Krone; und wenige Tage vor oder nach dem 2. Dezember ließ Augier seinen Richelieu sagen:

Le despotisme seul féconde le chaos!

Wir haben bis jetzt das Theater nur von einer Seite, von der revolutionären, kennen gelernt; es ist Zeit, auch die Kehrseite, die Contrerevolution auf der Bühne zu zeigen. Von der tapferen Haltung der alten Garde, der comédie française ist bereits die Rede gewesen. Ihr schloß die Oper sich an, in der häufig stürmische

Demonstrationen zu Gunsten der königlichen Familie gewagt wurden. Mitten durch das furchtbare ça ira sang Gretry's Blondel seine berühmte, zum Guillotinemarsch der Royalisten gewordene Strophe:

O Richard, o mon Roi
L'univers t'abandonne;
Au monde il n'y a que moi,
Qui s'intéresse à ta personne.

Clairval legte für besondere Gelegenheiten die Variante ein:

O Louis, o mon Roi,
Notre amour t'environne;
Pour notre coeur c'est une loi
D'être fidèle à ta personne.

Auch die Königin erhielt ihre Strophe, ebenso wie bei jeder Aufführung von Glucks Iphigenie in Aulis der Chor: Chantons, célébrons notre Reine enthusiastisch beklatscht wurde. Zuweilen nahmen König und Königin, letztere auf Mirabeau's ausdrücklichen Rath, solche Huldigungen persönlich entgegen; beide Majestäten mit Madame Elisabeth und den Kindern von Frankreich erschienen noch am 26. September 1791 im Théâtre de la Nation und wurden mit unbeschreiblichem Jubel begrüßt. Weniger glücklich endete ein Besuch in der italienischen Oper, (die übrigens nur noch diesen Namen führte, aber seit geraumer Zeit französische Singspiele und Lustspiele brachte). Man gab Les événemens imprévus; Madame Dugazon hatte den ungeschickt wohlgemeinten Einfall, den Vers ihres Couplets:

Oh comme j'aime ma maîtresse

unmittelbar und mit einer tiefen Verneigung an die königliche Loge zu richten. Der Beifallsdonner der Logen blieb nicht aus, aber gleich hinterdrein folgte auch ein abkühlender Regen von der Gallerie. Point de maîtresse, plus de maître, erscholl es von droben, und aus dem Parterre zischten die tödtlichen Schlangenstimmen gegen die Oesterreicherin, gegen Frau Veto, gegen Madame Déficit. Das Stück mußte unterbrochen werden, und Marie Antoinette hat seit jenem Abend kein Theater mehr betreten. Von den kleinen Bühnen war das 1792, also mitten in der Revolution, gestiftete Vaudeville entschieden und standhaft contrerevolutionär; es blieb in der Oppo-

sition bis zum Directorium, dessen Zwangsanleihe noch mit einem beißenden Tendenzstück verfolgt wurde. Die comédie française nahm absichtlich royalistische Stücke wieder auf, wie Heinrichs des Vierten Jagdpartie, um das Bild eines populären Monarchen auf Ludwig XVI. übertragen zu können. Auch Ludwig XII., der „Vater des Volks" wurde in Scene gesetzt, aber so unglücklich, daß man das Stück nicht ausspielen konnte. Besser gelang „das Erwachen des Epimenides" von Flins, am 1. Januar 1790, als sogenannte, noch heute übliche Jahresschau (revue de l'année) gegeben; es geißelte unter dem Deckmantel der Unparteilichkeit die Revolution auf das Unbarmherzigste. Zwei historische Stücke erschienen: Die Belagerung von Calais, Gaston und Bayard, welche selbst vor den Augen der absoluten Monarchie, am Hof Ludwigs XIV. Gnade gefunden haben würden. Das stärkste Wagniß in dieser Richtung war L'ami des lois, von Laya, zum ersten Male am 3. Januar 1793, wenige Tage vor des Königs Hinrichtung, im théâtre de la Nation gegeben. In diesem höchst merkwürdigen Stücke werden mit der ganzen Freiheit der antiken Comödie die Machthaber des Tages persönlich auf die Bretter gebracht, in greifbarem Schatten öffentlich an den Pranger gestellt. Aristophanes hat Kleon den Gerber nicht kecker angepackt, als Laya Robespierre, den er Nomophage, den Gesetzfresser, nennt, oder Marat, als Duricrâne, Hartschädel, einführt. Vier Aufführungen des Stückes folgten sich ungestört unter fabelhaftem Zulauf. Wenn Fleury mit der eigenthümlichen Schärfe seines Tons, seiner Haltung vom Proscenium aus über das todtenstille Haus die tönenden Alexandriner schüttete:

Guerre, guerre éternelle aux faiseurs d'anarchie!
Royalistes tyrans, tyrans républicains,
Tombez devant les lois; voilà vos souverains!
Honteux d'avoir été, plus honteux encor d'être,
Brigands, l'ombre a passé, songez à disparaître, —

so beugten sich selbst die eisernen Stirnen der Schreckensmänner wie von Hammerschlägen getroffen, und die gepreßte Brust der Unterdrückten athmete in einem unbeschreiblichen Beifallsjubel den langen Druck blutiger Jahre erleichtert aus. Am fünften Abend erschien wiederum der Regenbogen, der Maire Chambon mit der

dreifarbigen Schärpe, und der Kommandant der Nationalgarde Santerre. Das gewöhnliche Geschrei empfing sie: „A bas le général mousseux“, brüllte man dem kriegerischen Bierbrauer entgegen. Der Maire meldet mit drohendem Tone, que la salle est cernée, que deux pièces viennent d'être braquées contre le théâtre; ein rasches Wortspiel erwidert ihm: „Nous n'en voulons qu'une, — la pièce!“ Eine Deputation, den Dichter an der Spitze, begiebt sich auf der Stelle in den Nationalconvent, der damals, mit des Königs Todesurtheil beschäftigt, Tag und Nacht permanent saß. Die Freiheit des Theaters wird anerkannt; die Deputation kehrt jubelnd zurück, der schäumende, diesmal vor Zorn wirklich schäumende General zieht ab, und Fleury, der die Woche hat, le semainier du théâtre, läßt mit einer kräftigen Gelegenheitsrede den Vorhang auf-, das Stück zu Ende gehen.

Freilich, das Gewitter hatte sich nur entfernt, nicht verzogen; es kehrte zurück und brach aus über einem an sich unschuldigen Stücke: Pamela, von Neufchâteau, zum ersten Male am 1. August 1793 im théâtre de la Nation aufgeführt, vom Wohlfahrtsausschuß sogleich verboten, und dessenungeachtet mit unwesentlichen Aenderungen nach vier Wochen wieder aufgenommen. Darauf folgte am 3. September, auf Anzeige des Jakobinerclubbs, der Schluß des Theaters, am nächsten Morgen die Verhaftung aller Mitglieder: die Herren wurden in den Madelonnettes, später in Picpus, die Damen in Sainte-Pélagie eingesperrt. Demoiselle Montansier, früher Schauspieldirectorin in Versailles, dem Hofe von da nach Paris gefolgt und dort an die Spitze eines kleinen Theaters getreten, ein Liebling der Königin, theilte das Schicksal der Gefangenschaft.

Der Schrecken hatte also doch die alte comédie française überwunden. Zwar verfiel keines ihrer Mitglieder der Guillotine, obwohl Tag für Tag ein ungewöhnlich starker Haufe von Zuschauern die Quais bedeckte, in der Befürchtung, die allbekannten, vielgeliebten Künstler der Nation auf dem verhängnißvollen Karren zu erblicken. Talma, — der mit dem Strome zu schwimmen verstand, sogar bis in den Hafen Napoleonischer und Bourbonischer Gnade, — Talma verwendete sich für die ehemaligen Kollegen, ein theaterfreundliches Mitglied des Revolutionstribunals warf, — ein kurzes

Mittel, das damals Vielen geholfen, — den Act der comédie française ins Feuer. Ihre Mitglieder saßen, bis sie vergessen waren, die Damen in so lärmender Heiterkeit, daß sie ihre Nachbarin, Madame Roland, häufig störten und ärgerten, die Herren, statt an der Kunst, am Handwerk sich versuchend. Fleury, der ein köstliches Kapitel: Détails de prison, giebt, tapezierte die Zellen; Saint-Prix, auf der Bühne Agamemnon, band Besen, der dicke Dugazon wusch Tisch- und Handtücher. Mit dem 9. Thermidor tagte ihnen, wie so vielen anderen Opfern, die im Gefängniß des Lebens sicherer gewesen als in der Freiheit, die Erlösung.

Wir können die comédie française auf ihrer Wanderschaft durch die zahlreichen Bühnen der Hauptstadt, in die Provinz und in das Ausland nicht begleiten, können sie auch nicht empfangen bei ihrer Heimkehr, die nach und nach stattfand, und bei der Wiedervereinigung der zwei Theater in eines. Erst am 31. Mai 1799 erfolgte, und zwar in dem bis jetzt ihr verbliebenen, 1790 vollendeten Hause, die feierliche Restauration der comédie française mit dem „Cid" und mit der „Schule der Ehemänner".

Ebenso müssen wir darauf verzichten, die Revolutionsgeschichte der übrigen Theater zu verfolgen. Daß auch sie nicht unfruchtbar gewesen, daß namentlich die Oper neue, theils künstlerisch, theils nationalbedeutsame Weisen fand in einer Zeit, wo der kaum verstorbene Gluck zu wirken begann, wo Cherubini debutirte, Mehul und Grétry in voller Kraft standen und Boieldieu heranwuchs, diese Thatsachen wissen wir heute in ihrem vollen Werthe zu schätzen.

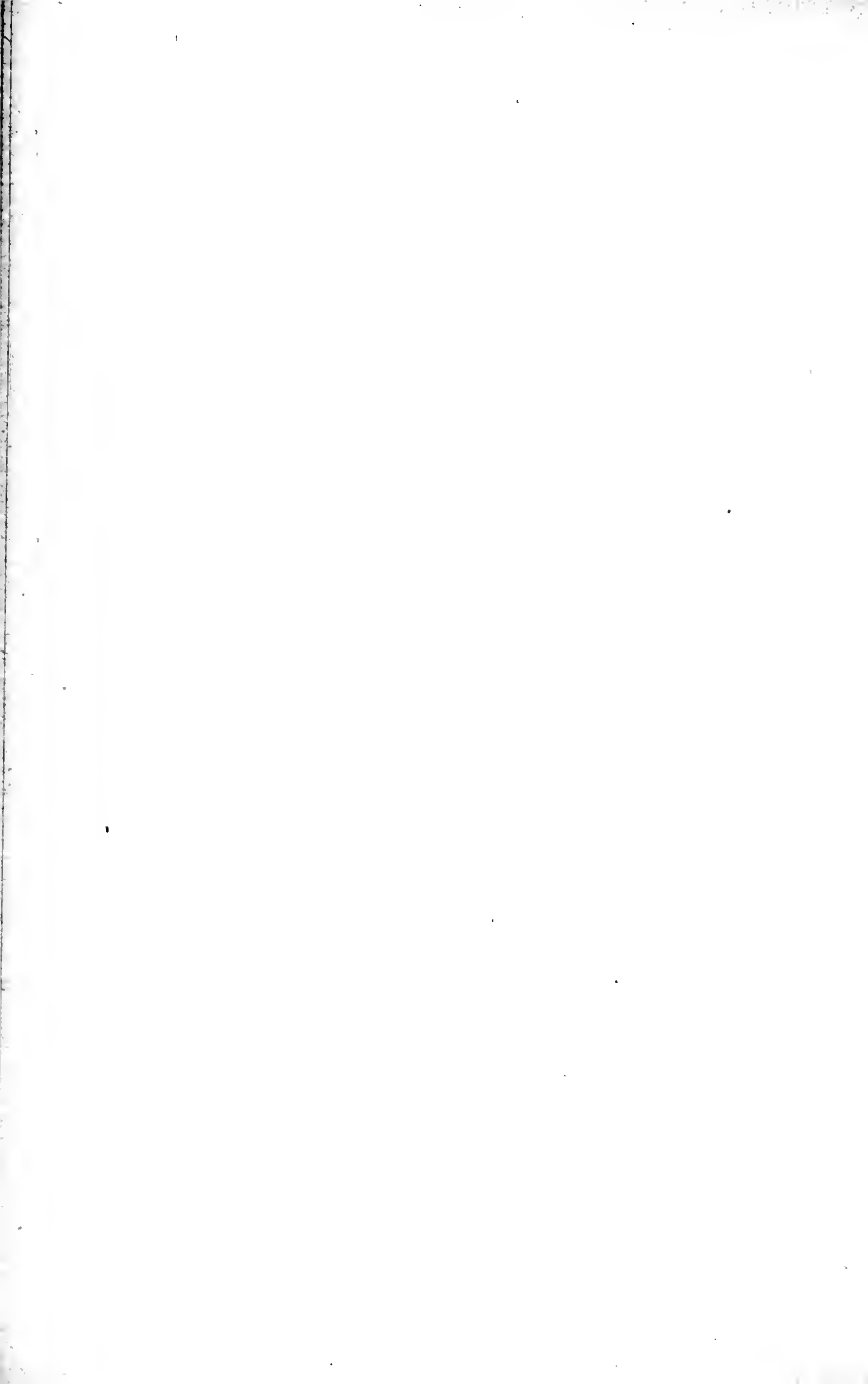
Raffen wir, zum Schlusse eilend, in einigen hastigen Sätzen die Ergebnisse des Gesehenen zusammen.

Das revolutionäre Zeitalter ist im Theater wie überall eine Epoche des Uebergangs, aber eines Uebergangs in Sprüngen, in Gegensätzen, namentlich zu dem siebenzehnten Jahrhundert, in experimentirenden Ueberstürzungen. Durch seine Läuterungsflammen sind die alten Schäden der Bühne geheilt worden, welche das kalte Eisen der philosophischen Schule, das Messer Voltaire's nicht zu heilen vermochte; was auch im Feuer der Revolution nicht genas, das stirbt nach und nach ab in der allmählich, aber sicher sich vollendenden Auflösung des gesammten jetzigen Bühnenwesens.

Die Wirkungen des revolutionären Theaters sind nicht nach einzelnen Leistungen und Erscheinungen, sondern im Ganzen, in Massen zu beurtheilen. Die dramatische Poesie, der erste Factor, ist ein entschieden anderer geworden: die Form der antikisirend-klassischen Tragödie, abgestumpft, nachdem zwei- bis dreitausend Stücke in sie gegossen, liegt zerbrochen da, ebenso die leere Hülse des Lustspiels, das von Molière bis Miravaux, Stufe um Stufe, herabgekommen war. Die traditionelle, akademische, elegante, exclusive Literatur verschwindet von der Bühne, wie die Watteaux und Bouchers aus der Malerei; geschichtlicher Inhalt, Naturwahrheit und Volksgesinnung, Hand in Hand mit formeller Unabhängigkeit, treten an ihre Stelle. Bis auf Voltaire's Zaire hatte die französische Nation sich selbst nie auf dem Kothurn gesehen, den nur Griechen und Römer, höchstens noch Morgenländer anziehen durften: Agamemnon mit dem Liliensceptер, Brutus mit dem Staatsdegen, Lucretia mit Schönpflästerchen, Mahomet im Jabot. Eingekeilt in die drei Einheiten, schloß sich die tragische Handlung in Königsschlössern und Heldenhallen ab. Das wurde durch die Revolution anders: französische Stoffe befruchteten die französische Bühne, die Handlung stieg aus dem Palast auf das Forum, das Volk griff thätig in sie ein, wie in Shakespeare's Coriolan und Julius Cäsar, die ohne Volksscenen auch kahl und kalt sein würden. Daß man aus einem Extrem in's andere springt, von den Atriden im Puder zu Atriden in Holzschuhen, das liegt im Charakter der Zeit, welche ebenso Politik in der Comödie treibt, wie sie Comödie in der Politik spielt.

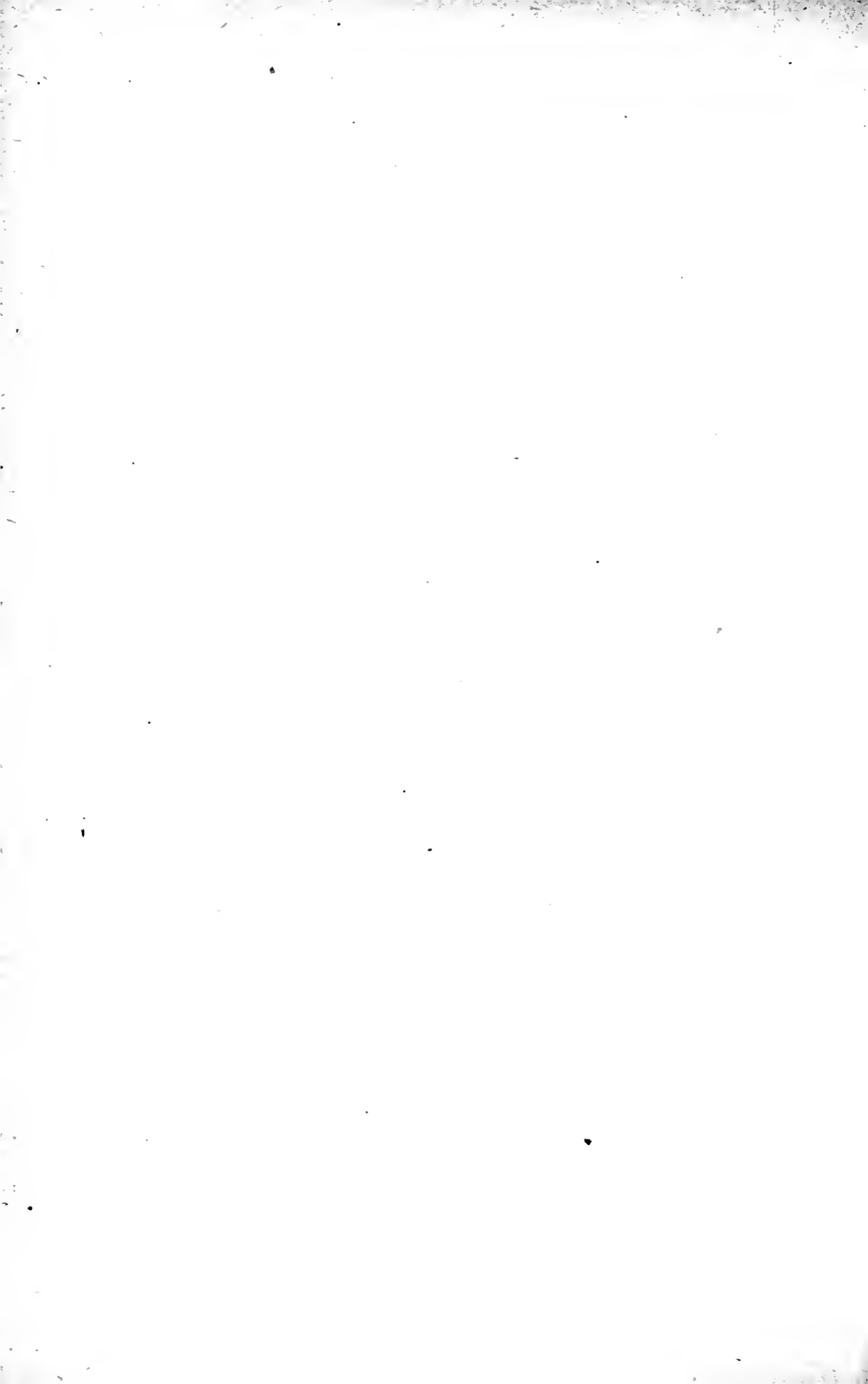
Wie die dramatische Poesie hat sich in der Revolution auch die Schauspielkunst erweitert und verjüngt; Talma und die Mars, zwei Namen, mehr als hundert andere wiegend, und zeugend für das Ganze, sind aus der bewegten Schule jener Zeit hervorgegangen, die überall in Vortrag, Mimik, rhetorischer Plastik, Bekleidung und Ausstattung von conventionellem Zwang sich losriß und auch von ihrer Seite, einer durchaus nicht unwesentlichen, auf Natur, auf geschichtliche Treue und Wahrheit hinstrebte. Uebereinstimmend damit hat sich auch die Verfassung der Theater, ihre künstlerische Stellung, das gesellschaftliche Verhältniß ihrer Mitglieder, die Wechselwirkung

zwischen Dichter und Darsteller, Darsteller und Publikum, freier entwickelt. Die Beschränkung veralteter Privilegien ist gefallen, dagegen ein fester Rechtsboden für das Bühnenleben in allen seinen Verzweigungen gewonnen worden. Steht auch, wie wir zugeben müssen, in der Gegenwart die comédie française nach außen weniger hoch und mächtig da, als hundert Jahre früher, wo der Pariser Stamm Ableger in ganz Europa, bis nach Sanssouci und in Katharina's Hermitage in Petersburg, getrieben hatte, so wolle man daneben nicht übersehen, daß inzwischen der Stamm hohl und morsch geworden war und nicht naturgemäß durch gesunden Kunsttrieb und volksthümliche Theilnahme sich erhielt, sondern durch äußerliche Kräfte und Mittel, namentlich durch eine zahlreiche Reihe vortrefflicher Schauspieler, an denen gerade das achtzehnte Jahrhundert reich gewesen. Der Stamm wäre rettungslos abgestorben, hätte die Revolution ihn nicht verjüngt, ihn wie das gesammte geistige Leben Frankreichs. Ohne ihren Materialismus ist Chateaubriands Spiritualismus nicht möglich, ohne ihren Realismus nicht der Idealismus Lamartine's; ebenso ruht auf dem stürmischen Theater der Revolution die neuklassische Schule Delavigne's und die neuromantische Victor Hugo's. Ob das ein Verdienst ist oder eine Schuld, und wenn eine Schuld, ob nicht eine felix culpa: diese Frage wird nicht eher zu beantworten sein, als bis die große Umwälzung im Reiche der Geister die vorbestimmte Reise um die Welt zurückgelegt hat. Aber, — damit wir schließen, wo wir angefangen, — die Literaturgeschichte geht langsamer als die Weltgeschichte, und diese — eilt nicht immer. Qui vivra verra.



Die Première der Räuber

von Schiller.



Der Reiz einer „Première", — das heißt, aus der Pariser Coulissensprache in ehrliches Deutsch übertragen: der erstmaligen Darstellung eines neuen Stückes, — ist in der Regel von mehr geselliger, als künstlerischer Art. Gehört doch überhaupt der Standpunkt, das Theater als Kunstanstalt zu betrachten, zu den beinahe überwundenen. Eine Groß-Kinderbewahranstalt, in welcher die Saison-Abende wohlfeiler und bequemer todtgeschlagen werden als in den nachgerade aller Welt lästig gewordenen Routs, — das und nichts weiter bedeutet für das moderne Durchschnitts-Publikum die Schaubühne. Wenn nun jenseits des Vorhanges durch ein neues Stück, das immer mehr oder weniger ein Hazardspiel ist, das Lampenfieber der darstellenden Künstler sich über das herkömmliche Maß steigert, ihre Kräfte, ihren Eifer, ihre Stimmung leidenschaftlich erregend, und wenn gleichzeitig diesseits des Vorhangs die Gesellschaft, in Erwartung ungewisser Ereignisse, sich zahlreicher versammelt als an gewöhnlichen Theaterabenden, besonders gewählte und reiche Toiletten gemacht werden, das Häuflein der Kritiker ex officio vollzählig erscheint, Parterre und Gallerie sich in Spannung befinden: nun, dann liefern alle diese Factoren zusammengenommen ein Bild, welches an Gährungsstoff für ein blasirtes Publikum der lebhaften Scene auf dem Turf nichts nachgiebt. Auch die Wetten für und wider, auf Erfolg oder Durchfall, fehlen nicht, und für die Einsätze tritt die Logen- und Sitz-Agiotage ein.

Aber außer diesen Premières, welche die Spalten der Frühstücks-Zeitungen am lendemain mit Sensations-Artikeln füllen, um ebenso rasch verschlungen wie vergessen zu werden, giebt es in der Theater-Chronik künstlerisch merkwürdige erste Darstellungen: ächte, ernste Schlachtabende, an denen es sich um Sieg oder Niederlage

eines Princips handelt; Wendepunkte in der Geschichte dramatischer Poesie und Kunst; Opfer- oder Grenzsteine zwischen verschiedenen Epochen, auf welchen Dichter und Schauspieler geboren oder geschlachtet werden.

Solch eine Première war die erste Aufführung von Corneille's Cid (1636); denn an diesem Abend schlug der Dichter mit der guten Toledaner-Klinge seines romantisch-spanischen Helden nicht blos die Pariser Akademie, sondern auch den großen Kardinal Richelieu auf's Haupt. Solche Premières waren die von uns geschilderten ersten Darstellungen des Tartufe von Molière (5. Februar 1669), des Tollen Tages von Beaumarchais (27. April 1784). Solch eine Première war die erste Aufführung des Ernani (25. Februar 1830); denn an diesem Abend schlug abermals eine junge Romantik die alternde Classik aus dem Felde, sogar aus ihrem festen Feldlager, dem Théâtre français heraus. Solch eine Première war diejenige, mit welcher wir uns jetzt näher beschäftigen wollen: die Première der Räuber (13. Januar 1782). An diesem Abend kam Schiller zur Welt. Er selbst spricht das aus, wenn er einige Tage nach der Epoche machenden Aufführung schreibt: „Wenn Deutschland einst einen dramatischen Dichter in mir besitzt, so muß ich die Epoche von der vorigen Woche zählen. Ein emphatischer Ausspruch, aber nicht ein übertriebener. Denn in Wahrheit und Wirklichkeit wird der dramatische Dichter nicht an demjenigen Tage geboren, den das Kirchenbuch verzeichnet. Bei Shakespeare ist dieser Tag bis zur Stunde bekanntlich unbekannt, und bei Schiller, dem volksthümlichsten unserer Dramatiker, drohte er, vor Ablauf eines Jahrhunderts, unbestimmt zu werden, zwischen 10. und 11. November schwankend. Der dramatische Dichter wird geboren an dem Abend, an welchem sein erster durchschlagender Erfolg das Lampenlicht der Bühne erblickt, der erste donnernde Applaus die Wände des überfüllten Hauses beschreit.

Die Premières der Oper sind seltener und minder Entscheidung gebend, als die des Schauspiels. Von Gluck's Iphigenie sagte der Meister selbst am Morgen nach der Première niedergeschlagen: „Elle est tombée“; worauf ein weiter blickender Freund tröstend versetzte: „Oui, tombée du ciel!“ Auch Mozart hat

nicht immer am ersten Abend gesiegt, Tannhäuser seine Bußfahrt vom Venusberg auf das Capitol etappenweise zurückgelegt, die Stumme nur durch das Sturmjahr 1830 in einem kühnen Balletsprung ihr Ziel erreicht.

Alle diese Abende aber haben Eines mit einander gemein: sie sind nicht allein Epochen in der Bühnenwelt, sie stehen mit Wendepunkten auf der Weltbühne in tiefem Zusammenhange, als künstlerische Ausbrüche politischer oder socialer Krisen.

Man kann diesen Satz nicht oft genug wiederholen, nicht scharf genug durch Beispiele beweisen. Oder hat vielleicht der Eleve Schiller in der Mansarde der hohen Karlsschule die Titanenstürme seines Karl Moor zufällig geträumt, hat er seine Räuber künstlich erfunden, künstlerisch gestaltet? Gilt der beispiellose Erfolg, der das Stück auf der Bühne empfing und wie ein Wirbelwind durch Deutschland trug, sogar nach Frankreich hinüber, wo die deutsche Schaubühne damals noch ein unentdecktes Land war, — gilt dieser Erfolg dem Kunstwerke des Dichters, dem Meisterspiele seiner Darsteller allein und zuletzt? Nicht doch, wer genauer hört, der erkennt es, daß in den Applausen der Mannheimer Gallerie der erste Donner des Gewitters grollt und dröhnt, das volle sieben Jahre später in die Bastille einschlug. Diesseits wie jenseits des Rheines zucken die ersten Stöße des noch nicht beruhigten Erdbebens im Theater, das ja, wie Vater Shakespeare sagt, dem Jahrhundert und dem Körper der Zeit den Abdruck ihrer Gestalt zeigen soll. In diesem Sinne ist es keine kritische oder rhetorische Pointe, es läßt sich vielmehr Zug für Zug nachweisen, daß Karl Moor und Figaro Zwillinge sind, die dramatischen Dioskuren der Revolution; Karl Moor ist ihre tragische Maske, Figaro die komische, — Karl Moor ihre ethische, philosophische, idealistische, mit einem Worte ihre deutsche Seite, Figaro die praktische, reale, sociale, wiederum mit einem Worte: die französische Gegenseite. Bedürfte es eines äußeren Zeugnisses für diese innere Wahlverwandtschaft, so würde dasselbe unwidersprechlich darin liegen, daß niemand anders als Beaumarchais, der Dichter des Figaro, die Uebersetzung der Räuber in das Französische veranlaßt hat. (Robert, chef des bri-

gands. Imité de l'allemand par le citoyen La Martelière. Paris, 1793.)

Indem wir nun, nach Aufstellung dieser allgemeinen Gesichtspunkte, übergehen zu unserer Aufgabe, der Geschichte der ersten Aufführung der Räuber, setzen wir als bekannt voraus: sowohl den Dichter, als das Stück, um welches es sich handelt, die persönlichen Drangsale und Kämpfe, unter denen es entstanden, die Schwierigkeiten, die es zu überwinden gehabt, ehe es im Selbstverlage des Dichters vom Stapel gelaufen. Die Räuber liegen gedruckt vor; wie gelangen sie, wo und wann auf das Theater?

Auch bei Beantwortung dieser Frage brauchen wir uns bei oft genannten Namen und viel beschriebenen Dingen nicht lange aufzuhalten. Bekanntlich ist Mannheim die Wiege des Riesenkindes gewesen, Intendant Dalberg sein Pathe, Buchhändler Schwan der Gevatterbitter. Sehen wir aber zu, wie bedeutungsvoll und einflußreich gerade diese drei Namen für die Erscheinung der Räuber geworden sind.

Das Mannheim von 1780 war, wie Schiller selbst gesagt, „das Paradies der Muse". Sein enthusiastischer Landsmann Schubert schildert es in der deutschen Chronik folgendermaßen:

„Wenn Apoll und die Musen sich in Deutschland niederlassen wollten, so würden sie gewiß Mannheim wählen. Welch ein Platz für sie! Den gnädigsten und einsichtsvollsten Fürsten zum Beschützer; sanftes Klima, wie unter griechischem Himmel; hier der stille Neckar, dort der majestätische Rhein; ächter deutscher Wein zur Begeisterung und die prächtige Bibliothek; eine reichste Gallerie, mit den größten Meisterwerken der Kunst geschmückt, und dann der prächtige Antikensaal, der den Embryo eines neuen Winkelmann's aus dem Schlummer wecken kann! — Können's die Musen auf ihrem Pindus besser haben?"

Allerdings hatten die Mannheimer Musen den Musenhof Karl Theodor's an München verloren und zwar schon vor 1780; allein ihr Theater war ihnen geblieben, und diesem ein empfängliches und bewegliches Publikum, dem Schaulust und Theaterbedürfniß im Blute liegt, vielleicht als ein überrheinischer Tropfen. Keine Stadt that und thut bis zur Stunde aus eigenen Mitteln

für ihre Bühne so viel wie Mannheim, das nicht blos in Kriegsstürmen und Revolutionszeiten mit Verlusten und Opfern seinem Theater hold und treu bleibt, sondern das ihm auch in den schlimmeren Zeiten des allgemein stagnirenden Interesses und materieller Abziehungen mit gleichmäßiger Theilnahme folgt.

An der Spitze dieses Theaters stand damals und noch lange nachher, von 1779 bis 1803, sein Gründer, Heribert von Dalberg, der Intendant wie er sein soll, und, leider, nicht immer oder nicht mehr ist, ein Mann, bei dessen Andenken noch heutzutage mancher junge Dichter, mancher strebsame Schauspieler den verklungenen Ruf der Reichstage sehnsüchtig, aber vergebens wiederholt, den Ruf: Ist kein Dalberg da?! Seine Verwaltung hat Epoche gemacht in der deutschen Theatergeschichte: er riß die Initiative im Bühnenleben, die bis dahin Hamburg unter Schröder besessen, die später Weimar durch Goethe geerbt, mit einem ebenso kühnen als sicheren Griffe an sich, er bildete aus den Trümmern der Gotha'schen Bühne, einer Schöpfung des verstorbenen Eckhof, und aus den Ueberresten der am Rhein gescheiterten Seyler'schen Gesellschaft ein Personal, das an Frische wie an Mannichfaltigkeit seines Gleichen sucht, er baute ein Repertoire auf, welches Schiller's und Goethe's Jugendwerke, Lessing und Shakespeare, die bürgerlichen Schauspiele von Schröder und Iffland, Kotzebue's Debuts umfaßt.

Eines Mannes wie Dalberg, einer Stadt wie Mannheim, nur und gerade ihrer bedurfte Schiller, bedurften die Räuber, um ihre theatergeschichtliche Mission zu erfüllen. Setzen wir einmal in Gedanken den Fall, die Räuber wären dem ehrlichen, aber alternden Schröder in die Hände gerathen, welcher Hamlet und Othello in glücklich ausgehende Familiendramen zuschnitt, sie wären in ähnlich verstümmelter Gestalt zuerst vor dem specifisch schweren Hamburger Publicum aufgeführt worden: wie sähe es um ihre Erscheinung, ihre Verbreitung, ihre Wirkung so himmelweit anders aus! Wiederum ein Beispiel, wie viele Factoren nöthig sind, wie sie gerade im rechten Augenblicke und an rechter Stelle zusammenwirken müssen, um die für die Geburt eines dramatischen Messias günstige Constellation herbeizuführen!

Daß Schwan als Geburtshelfer gedient, ist bereits erwähnt

worden. Er war ein Theater-Agent, wie Dalberg ein Theater-Intendant, ohne eigenes Interesse, voll von jener Theaterleidenschaft, die damals in Mode kam, wie sie jetzt außer Mode ist, dabei geschäftskundig, weltklug, erfahren. Wie er früher Lessing und Eckhof für die Mannheimer Bühne zu gewinnen gesucht hatte, die freilich dem Rufe nicht Folge leisteten, so führte er ihr diesmal mit glücklicherem Erfolge Schiller zu. Heil und Dank dafür dem wackeren Schwan! Er ist es, der den gefangenen, gebannten Gralritter im leichten Nachen den Neckar hinab, über den Rhein gezogen hat, an ein Land, das für den glücklichen Entdecker und Eroberer eine neue Welt zu werden bestimmt war.

Sonntag den 13. Januar 1782 betrat Schiller den Boden dieser Welt. Freitag den 11., bei Nacht und Nebel, war er von Stuttgart entwischt. Das Stück selbst, 1777 begonnen, 1780 vollendet, 1781 gedruckt, hat ein Jahr gebraucht, um aus der Presse auf die Bühne zu kommen. Nathan und Faust sind noch weit langsamer gereist, und auch in unseren Tagen sollen, so jammern wenigstens die dramatischen Dichter, für Theatermanuscripte noch keine Eisenbahnen und Telegraphen erfunden worden sein.

Das Theater von Mannheim war damals weder so groß, noch so stattlich von außen und im Inneren, wie es uns heutzutage entgegentritt. Erst seit einigen Jahren diente das Haus, früher Arsenal gewesen, dem friedlichen Cultus der Musen. Wunderlicher Anachronismus! Aus einer Zeit, die Zeughäuser in Schauspielhäuser umwandelt, sind wir fortgeschritten in eine Epoche der entgegengesetzten Metamorphosen: so manche Theater werden gegenwärtig geschlossen oder zu anderen Zwecken um- und ausgebaut, während Kasernen, Militärspitäler, Zeughäuser wie Pilze aus dem blutgedüngten Boden schießen . . . . .

Der Theaterzettel unserer merkwürdigen Vorstellung lautet folgender Maßen: „Sonntag den 13. Jänner 1782 wird auf der hiesigen Nationalbühne aufgeführet: Die Räuber, ein Trauerspiel in sieben Handlungen; für die Mannheimer Nationalbühne vom Verfasser, Herrn Schiller, neu bearbeitet." Am Fuße des Programms ist die Warnungstafel angebracht: „Wegen Länge des Stücks wird heute präcise fünf Uhr angefangen."

Ob eine solche Anzeige, gegenüber einem heutigen Publikum, die Aufführung nicht geradezu unmöglich machte? Wir haben uns hie und da an Sonn- und Feiertagen zu Nachmittagsvorstellungen, um 2 Uhr beginnend, bequemt. Aber um 5 Uhr, wenn der erste Rang dinirt, der zweite „jausenet“ oder vespert, der dritte noch nicht Feierabend macht, — nein, um 5 Uhr bringt uns auch keine Räuber-Première in's Theater, so wenig wie wir uns Trauerspiele in sieben „Handlungen“, zu deutsch: Acten, gefallen lassen. Fünf ist unser Maximum, das Vor- oder Nachspiel, das uns der Dichter oder der Regisseur ausnahmsweise zumuthet, vom Uebel.

Anders die theaterlustigen Pfälzer von 1782. „Aus der ganzen Umgegend“, — so schreibt der treue Reise- und Leidensgefährte Schillers, der treffliche Spielmann Andreas Streicher, — „von Heidelberg, Darmstadt, Frankfurt, Mainz, Worms, Speyer u. s. w. waren die Leute zu Roß und zu Wagen herbeigeströmt, um dieses berüchtigte — (sic!) — Stück, das eine außerordentliche Publicität erlangt hatte, von Künstlern aufführen zu sehen, die auch unbedeutende Rollen mit täuschender Wahrheit gaben und nun hier um so stärker wirken konnten, je gedrängter die Sprache, je neuer die Ausdrücke, je ungeheurer und schrecklicher die Gegenstände waren, welche dem Zuschauer vorgeführt werden sollten. Der kleine Raum des Hauses nöthigte diejenigen, welchen nicht das Glück zu Theil wurde, eine Loge zu erhalten, ihre Sitze schon Mittags um Ein Uhr zu suchen und geduldig zu warten, bis um fünf Uhr endlich der Vorhang aufrollte!“

Beschäftigen wir uns, ehe die Ouverture beginnt, mit dem Stück. Dasselbe hat wesentliche Veränderungen erlitten, theils von des Dichters eigener Hand, theils von fremder. Wer die gedruckte und die dargestellte Ausgabe mit einander vergleicht, wird beinahe zwei verschiedene Werke finden, von denen aber, nach des Verfassers eigener Ansicht, die Theaterausgabe auch nach poetischer Seite der Litteraturausgabe vorzuziehen ist. Schiller hat in der unglaublich kurzen Zeit von August bis October 1781 die „Umschmelzung“ seiner Dichtung, deren „Theatralisirung“ vollendet. Wie er dabei zu Werke gegangen, beweist uns, daß er von Haus aus nicht allein ein dramatischer Dichter, sondern auch ein Theaterdichter gewesen,

daß er instinctmäßig, intuitiv die inneren wie äußeren Anforderungen und Gesetze der wirklichen Bühne erkennt, die der Pfuscher niemals, der Handwerker nur nach jahrelangem Experimentiren lernt, und daß der vorherrschende Zug seiner Natur ihn unwiderstehlich auf das Theater treibt. Der erste Griff, den der noch nicht zwanzigjährige Jüngling thut, zeugt für eine Meisterhand. Die Räuber: da ist ein Stoff, der in der Luft, in der Stimmung der Zeit liegt, ihr Grundton, welcher, bevor und nachdem er auf der Bühne angeschlagen worden, in zahllosen Romanen an- und nachklingt. Karl Moor: da ist ein Held, den der Dichter, selbst ein gefesselter Prometheus, zum Träger seiner revolutionären Weltanschauung machen kann, in welchem bei aller Objectivität des Stoffs seine Subjectivität vollkommen aufgeht! Franz Moor: da ist ein Gegensatz, wie ihn das Drama als wirksamstes Motiv bedarf, wie er ganz speciell in einer Menge früherer und gleichzeitiger Stücke, in Klinger's Brüdern, bei Leisewitz, freilich unvergleichlich schwächer, benützt worden. Und diesen Stoff, diese Charaktere erschafft der Zögling der hohen Karlsschule, der Regimentsmedicus, der vom Leben nichts gesehen hat, als Stuttgart, obendrein mit der Perspective auf den Hohenasperg! Diese beiden Rollen, welche für Helden- und Charakterspieler eine neue Aera bezeichnen, deren Gränze jetzt noch nicht übersprungen, deren Tiefe bis heute nicht erschöpft worden ist, es schreibt sie ein Poet, welcher außer französischen Operetten, aufgeführt vor einem frivolen Hof und einer morschen Gesellschaft, und außer den Fest- und Gelegenheitsspielen der Eleven und der Demoisellen, kaum einer scenischen Darstellung beigewohnt, der sich sogar einmal selbst als Mitwirkender bei einer solchen Gelegenheit unsterblich blamirt hatte. Welche Riesenschritte der Genius, einmal auf seine Bahn gebracht, zurücklegt! Zuerst: er nimmt seinen Stoff aus einer mageren Novelle im Schwäbischen Magazin, die er sofort als dramatisch erkennt, sofort in's Drama umsetzt. Unter welchen wesentlichen Veränderungen der beibehaltenen Grundzüge geschieht dies?

In der Novelle geht Karl, von der Universität entlaufend, unter die Soldaten, hernach gar als Knecht zu einem Bauern; als solcher rettet er des Vaters Leben und wird glorreich restituirt.

Franz, der vater- und brudermörderische Bösewicht, erhält, nachdem er entlarvt ist, vom Vater Verzeihung, vom Bruder sogar eine Pension und wird Pietist. Was für eine baroke Historie! Lag nicht die Gefahr namentlich für den jungen und den deutschen Dichter nahe, ein rührendes Familienstück daraus zu machen? Statt dessen, welches ächte Drama hat Schiller daraus geschaffen?! Und wiederum: aus diesem echten Drama, das er selbst nicht für das Theater geeignet hielt, welches feste Bühnenstück schafft er daraus, sobald ihm das lebendige Theater entgegenkommt! Nicht genug, daß er die Hälfte streicht, vorweg einmal alle lyrischen, mit so viel Liebe eingelegten Bestandtheile, mit Ausnahme des Räuberliedes, der harmlosen Marseillaise des Bruder Studio: nein, er ändert vielfach die Charakteristik, die Oekonomie des Stückes, er schiebt neue, stärkere Motive unter, er erfindet eine andere, viel bessere Katastrophe, er wirft müssige Figuren und Scenen kurzer Hand zum Tempel hinaus. Franz, in erster Anlage ein raisonnirender Bösewicht, wird in Handlung und Bewegung gesetzt; er erhält neue, meisterhafte Monologe, wie den im 4ten Act. Hermann's Gegenintriguen, seine große Scene mit Franz werden völlig umgeschaffen. Die Verurtheilung Franzens, wie die Aufopferung Amaliens durch den Geliebten sind in der Umarbeitung Bilder, wie sie, so sagt Schiller selbst, auf keinem Schauplatz erlebt worden.

Alle diese Veränderungen, zu welchen Dalberg's Erfahrung Wünsche und Winke hergiebt, werden von Schiller ausgeführt mit einer Bescheidenheit und Bereitwilligkeit, die nicht alle dramatischen Anfänger besitzen, auch wenn sie im Uebrigen keine Schiller sind oder werden. Der junge Dichter bewährt darin, dem mächtigen Hof- und Weltmann gegenüber, in der That jene Anlage zu praktischen Geschäften, die der feine weibliche Blick einer Freundin in seiner sonst so hoch und idealistisch gearteten Natur herausgefunden hat. Während er in Hauptsachen, in so zu sagen principiellen Fragen, vom Rechte der Poesie nicht um ein Haarbreit nachläßt, zeigt er sich in formellen und äußerlichen Dingen fügsam und gelehrig. Ja, er schmeichelt sogar dem „Reichsfrey-Hochwohlgeborenen, insonders Hochzuvenerirenden Herrn Geheime-Rath“ mitunter mehr als eben billig oder nöthig ist. Eine Einlage von

Dalberg, die in Wahrheit als schwach und unhaltbar sich herausstellt, findet er „fürtrefflich“. Nach Dalberg's Ansicht soll sich Amalia eigenhändig erstechen. Schweizer sagt zum Schlusse, als Moor sie fortbringen heißt: „Weib, wo sollen wir dich hingeleiten?“ Worauf Amalia mit fast komischem Pathos ausruft: „In die Ewigkeit“, einem Räuber den Dolch entreißt, sich selbst durchbohrt und den Geliebten ersucht, er möge ihr bald nachfolgen. Von dieser reichsfrey Hochwohlgeborenen Intendanz-Variante schreibt Schiller, er würde stolz darauf sein, sie gemacht zu haben. Dabei ist der Schelm aber doch klug genug, bei der Ermordung Amaliens durch Karl stehen zu bleiben; er ändert nur, auf Dalberg's Rath, das Mordgewehr. Statt des ursprünglichen Dolchs wird die Pistole genommen; Dalberg meint, das sei „räubermäßiger“. Darüber läßt sich am Ende rechten, ob ein Stilet oder ein Terzerol zum Banditen besser paßt; aber sicher ist, daß der Schuß drastischer wirkt als ein Stich. Der Dolch ist die Waffe der klassischen Tragödie; die Romantik braucht Gift oder Pulver und Blei.

Dergleichen einzelne Züge zeigen uns, wie sorgfältig und bis in jede Einzelnheit erstreckt die gemeinsame Arbeit des Dichters und des Theaterdirectors ausgeführt worden. In Schiller's Briefen an Dalberg, die gedruckt vorliegen, ein kleines, aber höchst lehrreiches Buch, stehen die unvergänglichsten Spuren jener geheimnißvollen Wechselwirkung zwischen dem Dramatiker und der Bühne. Er ist nichts ohne sie; erst auf den Brettern gelangt er, wie zu voller Wirkung, so auch zum Bewußtsein seines eigentlichen Berufs; er wird, wie Schiller es gesagt hat, auf der Bühne erst geboren, er wird, fügen wir hinzu, durch und für die Bühne erzogen. Der Abstand von den Räubern zu Wallenstein mag unsere Behauptung beweisen. Die Bühne ihrerseits ist nichts ohne den Dichter, den strebenden, lebenden Dichter; ihr Zögling zuerst, wird er zuletzt ihr Meister, der Demiurgos der vollen, bunt bewegten Welt zwischen Podium und Soffiten.

Ueber diesen orientirenden Blicken in das Soufflirbuch ist die fünfte Stunde, Schiller's Geburtsstunde, herangekommen! Athemlose Stille im brechend vollen Hause. Der Schauplatz ein alterthümliches Gemach, das „Porzellainzimmer“ im Mannheimer Deko=

rationsinventar geheißen. Rechts der Lehnstuhl des alten Moor, Herr Kirchhöfer. Darüber lehnt ein junger, schmächtiger Mann, mit blassem Gesicht, mit schlichten, dunkeln Haaren; eine weiche, die Worte etwas dehnende Stimme setzt ein: „Aber ist Euch auch wohl, Vater? Ihr seht so blaß!“ Respekt vor dem Manne: er heißt Iffland, und er creirt den Franz Moor. Jedoch ist das nicht der Iffland, welchen wir aus Berliner Costümebildern kennen, wohlbeleibt aussehend, wie ein lebendig gewordenes Portrait aus seinen Familienstücken. Nicht dieser alternde Iffland ist unser Franz Moor, sondern der 26jährige Jüngling, welcher mit dem 23jährigen Beil und dem 17jährigen Beck, eben aus Gotha, aus Eckhofs Schule, angekommen, in Mannheim die Blüthezeit seiner eigenen Künstlerschaft und eines Freundschaftsbündnisses mit jenen Beiden feiert, das in der Theatergeschichte ohne Beispiel steht. Franz Moor ward eine seiner besten Rollen, ein Paradepferd auf Gastreisen, das überall zog. Am ersten Abend spielte er sie, nach Schiller's eigener Aeußerung, über dessen Erwartung; Schiller und Streicher versichern, daß seine Darstellung alles Uebrige weit überragt habe, und daß erschütternd, ja zermalmend der Eindruck gewesen sei, als er, nach der Erzählung seines Traumes vom jüngsten Gericht, bei den nur halblaut gesprochenen, gepreßten Worten: „Ja, ja, es richtet Einer über den Sternen,“ zusammensank, die Lampe in der Hand, welche sein geisterbleiches Gesicht beleuchtete. Die spätere Kritik hat dies Lob nicht unbedingt unterschreiben können: sie fand, daß Iffland das schrankenlose Uebermaß, die dämonische Verruchtheit der Rolle nicht zu erreichen vermochte und deswegen einen kalten, raffinirenden Bösewicht gab, indem er die Steigerung des Effects durch psychologische Uebergänge und namentlich durch seine malerische Declamation herausbrachte.

Karl Moor war Böck. Schiller erschrak beim Anblick seines Helden. Er hatte sich ihn groß und hager gedacht, und siehe da, eine kleine untersetzte Figur, ein volles Gesicht mit einer Stumpfnase stürzte auf ihn herein. In der Folge versöhnte das hinreißende Feuer seiner Rede und seines Spiels mit der ersten Enttäuschung, und eine sichere Theaterroutine, worin Böck Meister gewesen sein soll, brachte die Rolle zur vollkommensten Geltung.

Beck, fast noch ein Knabe, hoch aufgeschossen, mit reinen, kindlichen Zügen, war wie geschaffen zu Kosinsky, und Beil, der dritte im Freundesbunde, ein trefflicher Schweizer, Meyer kein besonderer Hermann, aber ein ausgezeichneter Regisseur.

Vom alten Vater Moor und von Amalien versichert der gegen sich selbst unerbittlich strenge Dichter, es sei seine Schuld, nicht die der Darsteller, wenn nicht viel aus diesen zwei Personen geworden. Amalia, — eine von jenen Rollen, bei denen jede Schauspielerin mit einem unbeschreiblichen Blick gen Himmel und in die Intendanzloge fragt, warum gerade sie verurtheilt sei, „so etwas“ zu spielen, — Amalia gab Frau Toscani, eine im Tone etwas larmoyante Darstellerin. Sie hielt sich an die sentimentale Seite des Charakters, die heroische fallen lassend. Im Allgemeinen hat es, vermuthlich wegen der traditionellen Undankbarkeit der Rolle, wohl kaum eine Amalia gegeben, die deren Bedeutung vollkommen durchschaut und zur Anschauung gebracht hätte; die Räuberbraut ist nicht so unbedeutend, so passiv, wie sie, auch in des Dichters Augen, aussieht.

Von anderen Darstellern als den genannten schweigen wir; ihre Namen sind vergessen, modern im Löschpapier des Theaterzettels. „Die Nachwelt flicht den Mimen keine Kränze.“

Zur Aufführung übergehend, haben wir zuerst eines Gewaltstreiches von Dalberg zu erwähnen, gegen welchen seine Schauspieler und selbst der Dichter Zeter schrieen, ohne Erhörung zu finden. Dalberg verlegte das ganze Stück, so modern es gedacht, in Charakteristik und Sprache gehalten ist, um dreihundert Jahre zurück, indem er mit großen Buchstaben auf den Zettel drucken ließ: „Das Stück spielt in Deutschland, im Jahre als Kaiser Maximilian den ewigen Landfrieden für Deutschland stiftete.“ Der Regieausschuß remonstrirte hiergegen folgender Maßen: „Wir halten uns verpflichtet, Euer Excellenz zu benachrichtigen, daß die allgemeine Stimme wider das altdeutsche Costüme der Räuber sich erklärt hat. Da die Wirkung, welche dieses Stück im Ganzen machen wird, schwer zu bestimmen ist, sollten wir im Fall einer nicht ganz erwünschten Wirkung uns wohl nicht dem Vorwurf aussetzen, das veränderte Costüm habe die Wirkung gemindert. Wir wollen nicht erwähnen,

wie schwer es halten wird, die Charakteristik der Räuber in den altdeutschen Kleidern auszudrücken. Allen jenen Kleidern, wenn sie auch mit noch so viel Geschmack angeordnet sind, würde man es ansehen, daß sie neu sind gemacht worden. Wir erwarten hierüber Ew. Excellenz Befehle." Dalberg rescribirte hierauf:

„Mag die allgemeine Stimme sagen, was sie immer will; Urtheil des Publicums über Stücke kann nur dann Eindruck machen, wenn die Stücke erst vorgestellt sind. Hier ist es schiefes Vorurtheil einiger mit Schauspielwirkung wenig vertrauter Köpfe. Die Räuber können nach allen Begriffen von Theatereffect nicht anders als mit idealistischem Anstrich und älterem Costüme gegeben werden. Denn, wo ist nur der geringste Grad von Wahrscheinlichkeit, daß in unseren jetzigen politischen Umständen sich eine solche Begebenheit zutragen könne? Das Stück in unserer Tracht wird Fabel und unwahr."

In Bezug auf die Räubercostüme schrieb er lakonisch: „Für das romantisch Passende wird gesorgt werden."

Vergeblich wendete Schiller gegen diese den Kern seines Werkes treffende Veränderung ein, daß die Sprache aller seiner Personen für Maximilian's Zeiten zu modern klinge, daß viele kleine und große Züge, sogar Charaktere aus dem Schooße der gegenwärtigen Welt hervorgegangen seien, daß so wenig Franzens Voltaire'sche Weltanschauung, wie Amaliens und Karls Liebesroman in die Ritterzeit passe. Auf alle Gründe des Dichters erwiderte der Intendant mit seinem inappellablen Veto, zugleich aber so wohlwollend und mit so triftigen Erfahrungssätzen, daß Schiller dagegen nicht aufzukommen vermochte. Um so weniger, als er selbst, um einen positiven Rath befragt, weder eine beiden Theilen zusagende Epoche, noch ausführbare Vorschriften für ein etwaiges conventionelles Costüm anzugeben im Stande war. Er rieth: „Karl Moor edel, ohne Zierung, nachlässig ohne Leichtsinn gekleidet sein zu lassen; er möge einen Federbusch auf dem Hut, einen Stock in der Hand tragen." Demnach müßte der Räuberhauptmann ungefähr ausgesehen haben, wie ein Freibeuteroffizier auf einem der bekannten, kleinen, charakteristischen Taschenbuch-Kupferstiche von Chodowwecki. Dalberg mag gelächelt haben über die naive Garderobeanweisung des Dichters. Jedenfalls bestand er auf seinem „altdeutschen" Costümvorschlag,

auf der Zeit des Landfriedens statt des siebenjährigen Kriegs. Schiller mußte sich fügen, sich in 1495 finden. Und er fand sich, nachdem das Zugeständniß einmal gemacht worden, mit solcher Virtuosität in das neue Gewand, daß er einige glückliche und wirksame Züge und Farben hinzuthat, um das befohlne mittelalterliche Colorit des Stückes in's vortheilhafte Licht zu setzen; so die berühmte Apostrophe Karl Moors an das Jahrhundert und gegen den Frieden.

Es ist nicht bekannt, ob in dem Dichter der Räuber jemals der Gedanke aufgestiegen, sein erstes Stück in erster Gestalt zu restauriren, Dalbergs wohlgemeinte Uebermalung wegzunehmen, die ursprüngliche Zeit in ihr Recht einzusetzen. Das Stück hat darum, weil der schreiende Contrast zwischen Charakter und Erscheinung von der Mehrzahl des Publicums kaum bemerkt und dem Erfolg nirgends nachtheilig geworden, mit der gedankenlosen vis inertiae, die auf dem Theater eine so mächtige Rolle spielt wie in der Welt, seinen Weg in Dalberg'scher Vermummung bis in die neueste Zeit fortgesetzt. Hat es nicht lange genug gedauert, ehe man auf der deutschen Bühne „Emilia Galotti" und „Kabale und Liebe" nicht „modern", sondern im Costüm ihrer Geburtszeit darstellte?

Fast hundert Jahre später, als Dalberg seinen Staatsstreich ausgeführt, und in sehr vereinzelten Beispielen, haben deutsche Bühnenvorstände den Versuch gewagt, das Stück aus der Abenddämmerung des Mittelalters in das Morgengrauen der Revolution, in welchem es geboren worden, vorzurücken. Sie thaten Recht, ja ihre Pflicht, denn unser Publicum sieht und hört schärfer, faßt tiefer auf, dringt verständnißvoller ein, als das vormalige. Die heutige Bildung ward eine universelle. Sie giebt dem Mittelalter, was des Mittelalters ist, und läßt der modernen Zeit ihre Eigenthümlichkeiten, ihre Richtung, ihren Charakter. Franz im Puder wird erst der wahre, der Schiller'sche Franz, und die Studenten-Pikeschen, untermischt mit malerisch zerlumpten Deserteuruniformen und Vagabundencostümen, vollenden das Bild einer gegen Staat und Gesellschaft verschworenen, von beiden ausgestoßenen Mischlingsrotte. Dem „Ungeziefer eines langen Friedens", das uns Freund Falstaff vorführt, stehen in den Räubern die Ausgeburten eines eisernen

Krieges gegenüber, ausgebrütet in der Zerrüttung aller Verhältnisse, der Lösung aller Bande, wie sie der Durchbruch einer neuen Aera immer und überall hervorbringt.

Im Uebrigen hatte es sich der edle Dalberg etwas kosten lassen, das Stück würdig, sogar prächtig auszustatten. Schiller selbst rühmte, „daß Alles neu und eigens für dasselbe angefertigt worden“, sämmtliche Costüme, zwei Decorationen, der Wald der Räuber und die freie Gegend am Donaustrom, die Gemälde in Moors Ahnensaal, sogar ein wirklicher, beweglicher Theatermond, der Karls Monolog am Thurme malerisch begleitete. Die ganze Herrlichkeit hat nach den Mannheimer Theaterrechnungen gekostet: 45 Fl. 54 Kr. (rheinisch) für Malerei; 50 Fl. 45 Kr. für Holzarbeit; 5 Fl. 25 Kr. für Schlosserarbeit; 14 Fl. 24 Kr. für zwei Gemälde; 28 Fl. 55 Kr. für Statisten bei Proben und Vorstellung. Diesen „Opfern“ steht eine Einnahme gegenüber von 223 Fl. 42 Kr. bei der ersten Aufführung, von 180 Fl. 30 Kr. bei der zweiten. Einen Gulden kostete der erste Platz, acht Kreuzer der letzte. „Glückliche Zeiten“, seufzen da wohl die heutigen Theaterunternehmer, während das verehrliche Publicum ihnen beschämend zu Gemüthe führt, daß der „noble“ Dalberg nicht einmal am ersten Abend das Abonnement aufgehoben hatte. Wie florirt dagegen heutzutage Vormerkung, Zwischenhandel, Agiotage, sobald sich nur eine einigermaaßen versprechende Novität am Theaterhimmel zeigt! Wie viele Tausende verschlingt dafür auch die Ausstattung!

Daß der Eindruck der Räuber-Première ein Epoche machender gewesen, das wissen wir. Aber weniger bekannt mag sein, daß sich derselbe nicht früher als vom vierten Aufzuge an offenbarte. Die drei ersten Acte, in der damaligen Einrichtung bis zu Karls Monolog an der Donau reichend, nach einem Briefe Schillers an Körner der Höhepunkt des Werkes, gingen in einer dumpfen Gewitterschwüle vorüber, bei welcher den Darstellern hinter dem Vorhang schlecht zu Muthe werden wollte. Hatten sie doch, wie sie es bis zur Stunde fast bei jeder Novität pflegen, ein schlimmes Ende des Wagnisses vorausgesagt.

Woher erklärt sich dieser Mangel an Beifall? Sind die ersten Theile des Stückes minder gelungen als die Mitte oder das Ende?

Im Gegentheil: Gerade die rasche, reiche Exposition, die Scene in Moors Haus, die Studentenscene, die Scene in den böhmischen Wäldern: sie erweisen sich jetzt als ebenso wirksam wie die spätere Folge. Aber die Zuschauer mußten sich, so meinen wir, gewöhnen an das Neue, Unerhörte, Ungeheuere der Erscheinung, die Schauspieler warm werden in einem Element, von welchem sie keine Ahnung gehabt. Erinnern wir uns an die deutsche Bühnenliteratur von damals. Allerdings hatte Lessing das Theater bereits kritisch gereinigt und befreit, Schröder es hauswirthschaftlich eingerichtet, Eckhof künstlerisch ausgebaut; der klare, kühle Ton aus Emilia Galotti, der einfach-kräftige Styl des Götz, die Sprache Clavigo's waren nach Weise's, Gotter's, Engel's, Jünger's Plattheiten, nach Cronegks harttrabenden Alexandrinern als Ausnahmen wohl vor das Publicum, noch lange nicht in das Publicum gedrungen. Und was war dies Alles gegen das geistestrunkene Pathos Schiller's, gegen seine dithyrambisch fortstürmende Leidenschaft, gegen das prasselnde, blendende Feuerwerk seiner Bilder, gegen den dröhnenden Wasser- und Felsensturz seiner, der von ihm geschaffenen Sprache? Mußten Hörer und Spieler nicht betäubt stehen, nicht scheu und irre werden? Doch ehe sie zur Besinnung gekommen, ehe sie sich Rechenschaft gegeben über ihre Stimmung, hatte sie der Poet, der allmächtige, bereits in seine Welt hinübergerissen. Im vierten Aufzuge, in der Bildergallerie, brach das Eis. Der erste Beifallsdonner erschütterte das Haus. Und nun Schlag auf Schlag, Sturm über Sturm, bis im sechsten Aufzug, der Schloßbrand und Franzens Traum, im siebenten, das Gericht der Räuber im Wald, die Spitze erreicht war. Das Theater, sagt ein Augenzeuge, glich einem Irrenhause: rollende Augen, geballte Fäuste, stampfende Füße, heisere Aufschreie im Zuschauerraume; fremde Menschen fielen einander schluchzend in die Arme, Frauen wankten, der Ohnmacht nahe, zur Thüre, es war eine allgemeine Auflösung wie im Chaos, aus dessen Nebeln eine neue Schöpfung hervorbricht, ein Flüssigwerden aller Begriffe, aller Gefühle, ein lebendiges Bild, ähnlich dem erhabenen Anblick, den der Guß eines plastischen Werkes gewährt in der spannungsvollen Minute, da des Meisters weise Hand

die Form zerbricht und das glühende Erz in Feuerbächen hineinströmt in das bis dahin todte Modell.

Dieser Meister selbst aber, der Schöpfer einer neuen Welt, dessen Geist über den durch ihn bewegten Massen schwebt, Schiller — wo ist er geblieben? Dürfen wir ihn über seiner Schöpfung vergessen? Da er im Schauspielhause nicht hervorgerufen worden, — man denke: nicht ein einziges Mal, während heutzutage bei jedem Kindtaufsschmause, und gelte es der schwächlichsten Mißgeburt, der strahlende Vater durch seine Sippe und Gevatterschaft mindestens ein Dutzend Male vor die Lampen gejubelt werden muß — so sehen wir uns im Zuschauerraume um nach ihm, dem Vermißten, Verborgenen, Verlangten.

Er hatte sich, so erzählen die Klatschbasen der geheimen Literatur-Chronik, auf dem Wege versäumt, im Wirthshaus zu Schwetzingen, nicht bei einer Gustel von Blasewitz also, sondern bei irgend welcher stammverwandten Lorele von Schwetzinge'. Es fehlte nicht viel, so würde er das Loos seines Dichters in der „Theilung der Erde" gezogen, d. h. zu spät gekommen sein und die Stunde seiner Geburt beim Schoppe' Markgräfler versäumt haben, wie de Thou beim Schachspiel die seiner Hinrichtung. Sicher ist es, daß er, einer der letzten von dem aus allen Weltgegenden herbeiströmenden Publicum, kurz vor der Anfangsstunde, fünf Uhr, auf seinem Platz eingetroffen. Dieser Platz ist übrigens nicht im Parterre gewesen, allwo vor der Restauration des Hauses in seine jetzige Gestalt Jahre lang von gebildeten Lohndienern reisenden Enthusiasten die Stelle gewiesen worden. Wie hätte man auch einen offenen Parterreplatz an solchem Sturmtage reserviren können? Nein, Schillers Platz war in einer Parterreloge, in jener, ältern Zuschauergeschlechtern aus vorgaslichten Zeiten gewiß noch erinnerlichen Troglodytenregion, in welcher außer ernsthaften Kunstfreunden auch lichtscheue Damen im Genuß zwischenactlicher Bratäpfel und hausfraulicher Strickzeuge, ungesehen sehend, ein behagliches Stillleben führten. In der dunklen Parterreloge des Buchhändlers Schwan, hinter dem Stuhle Margarethens, der Tochter desselben, stand Schiller. Ob in der aufrechten, gen Himmel gleichsam auffliegenwollenden Gestalt und mit dem starren Aufblick der

Augen nach oben, in's Leere, wie ihn die meisten Bildhauer uns vorlügen, in dem Wahne, seine „ideale“ Richtung auf diese Weise am sinnigsten zu charakterisiren, oder ob gebeugt und mit gesenktem Haupte, wie Thorwaldsen ihn gesehen, — wer weiß das? Wer weiß es, ob Vaterwonne oder Mutterwehen in der schmalen Brust, unter der edlen Wölbung seiner Stirn vorherrschten, und ob er, da die verworrenen Gestalten seiner Jugendträume sichtbar, greifbar vor ihm lebendig wurden, zurückdachte an deren enge Wiege, — die Karlsschule, oder vorwärts an neue, schattenhaft ihn schon umgaukelnde Zukunftsgeschöpfe, Fiesco und Luise Millerin?

Die Stunde war jedenfalls entscheidend für sein Leben. Der Titane hat seine Mutter Erde berührt, der Dichter die Bühne; nun ist er unüberwindlich. Der junge Cäsar überschreitet den Rubicon; aber noch ehe er am römischen Ufer steht, sieht er im Geiste seinen Triumphzug auf das Capitol.

Vom Erhabenen zum Lächerlichen ist nur ein Schritt. Im Mannheimer Hauptbuche findet sich, unter den Schreiner- und Schlosserrechnungen der Posten: „Vor die Reißkösten des Verfassers der Räuber 44 Fl.“ Der hilfreiche Hofkammerrath Schwan hat die vier Carolin vorgeschossen; Dalberg weist die Theaterkasse zum Ersatz an. Die Originalquittungen sind noch vorhanden. Also die Reisekosten werden dem Dichter vergütet; vom Honorar ist nicht weiter die Rede. Preist euch glücklich, Epigonen des Heroen. Lebt ihr doch in einem Zeitalter, welches Theateragenturen, Cartelvereine, Associationen dramatischer Autoren und Componisten kennt, sogar internationale Staatsverträge zum Schutze des geistigen Eigenthumes. Letztere namentlich eine köstliche Errungenschaft, welche das deutsche Theater dem Pariser Modeschriftsteller zinspflichtig macht, während jede Gegenseitigkeit bis zum Lächerlichen illusorisch ist. Das hindert aber alles nicht, daß es in Deutschland noch Stückräuber genug giebt, — aber keine Räuberstücke mehr.

Die Mannheimer Première wurde nach sechszehn Tagen, am 29. Jänner, wiederholt; darauf noch drei Male in demselben Jahre 1782. Verhältnißmäßig sehr rasch und gleichzeitig folgen Hamburg und Leipzig am 20. und am 21. September 1782 dem Beispiel der rheinischen Schwesterstadt. In letztgenanntem Orte verbot der

Magistrat für einige Zeit die Aufführung, weil in der Michaelismesse ungewöhnlich viel gestohlen wurde; natürlich nur in Folge des verführerischen Beispiels auf der Bühne.

Den bacchantischen Siegeszug der Räuber über alle deutschen Bühnen können wir von Station zu Station allerdings nicht begleiten, doch sei als charakteristisches Merkmal hervorgehoben: daß die süddeutschen Bühnen den norddeutschen, die Hoftheater den Stadttheatern den Vorsprung lassen; letzteres aus leichtbegreiflichen Gründen. Der wilde Erstling des Schiller'schen Genius paßte nicht in das Maß derjenigen Bühnen, die sich schon um jene Zeit, — auf der Gränze zweier Theaterperioden: die der Auflösung nahe Principalherrschaft und das regelmäßige, subventionirte Hoftheater, — auf den Boden des letzteren retteten. Deswegen mußte, um den Riesen auf polizeilich zulässige Dimensionen zurückzuführen, gestrichen, geändert, eingerichtet, bearbeitet werden. Wie Pilze wuchsen die Nachahmungen, die Seitenstücke, die Verbesserungen (durchgängig Verbalhornungen), stellenweise sogar Fortsetzungen auf den Brettern über Nacht empor; lauter Zeugnisse der tiefgehenden Wirkung, welche, weit über Lessings und Göthe's Anfänge hinaus, dies erste „Sensationsstück" deutscher Originaldramatik überall erzielte. Für Berlin, wo die Räuber am Neujahrstage des Jahres 1783 einbrachen, hatte sich Plümicke, der Theaterdichter der Döbbelin'schen Gesellschaft, des verwahrlosten Kindes angenommen; seine Bearbeitung, die auch im Druck erschien und zwei Auflagen erlebte, läßt am Schlusse dem wirklichen geheimen Oberräuber Schweizer das Richter- und Rächeramt; der treue Mann ersticht zuerst seinen Hauptmann, dann sich selbst. Noch tiefer als Plümicke schnitt ein anderer Chirurg, des Namens Thomas, dessen Machwerk in Stralsund, Rostock und anderen nordöstlichen Deutschländern grassirte. Seinem Gemüthe oder seinem praktischen Bühnenverstande erschien gleichfalls das Ende zu haarsträubend blutig. Er erbarmte sich, ließ Karl und seine Amalie nicht bloß am Leben, sondern machte ein glückliches Ehepaar aus ihnen, während Vater Moor in's Kloster geschickt wurde und Franz allein mit seinem Tode die Zeche zahlte. Dergleichen schauderhafte Mißhandlungen seines ältesten, bis dahin einzigen Sohnes, vielleicht auch die fast einstimmigen Verdammungs-

urtheile der gesammten Kritik, — ein französisches Modejournal, das in Mannheim, am Geburtsorte des Stückes, unter dem Titel „Le Potpourri“ herauskam, prophezeite, daß nach einigen Vorstellungen von fünfstündiger Dauer das Publicum selbst durch sein Ausbleiben Gerechtigkeit an dem Monstre üben und dasselbe aus der Welt schaffen werde: — alle diese Vexationen reizten den milden Sinn unseres Dichters denn doch so heftig, daß er beschloß, selbst eine Fortsetzung des Stückes zu schreiben, das er ja auch selbst mit der treffendsten aller Kritiken begleitet hatte. Diese Fortsetzung sollte ein einactiges Monodram werden, betitelt: „Räuber Moors letztes Schicksal“, — (welches Fressen für gastreisende Virtuosen, welche bekanntlich auch das Kunststück fertig gebracht, Karl Moor und Franz Moor in Einer, Eigener Person zu verarbeiten!) — und die ethische wie ästhetische Rechtfertigung des Dichters, seines Helden, seines Werkes bringen. Glücklicher Weise hat Schiller den unglücklichen Einfall nicht ausgeführt. Dies blieb jedoch einem fabelhaften Blaustrumpf vorbehalten, Frau von Wallenrodt, die im Jahre 1801 eine sechsactige Tragödie in Mainz und in Hamburg verbrach, unter dem verführerischen Titel: „Karl Moor und seine Genossen nach der Abschiedsscene beim alten Thurme. Ein Gemälde erhabener Menschennatur; als Seitenstück zum Rinaldo Rinaldini.“ Auch ihre gute Seele schenkte dem alten Moor, Karl, Amalien das Leben. Karl wurde zwar vom hohen Gerichtshofe zum Feuertode verdammt, aber von Kaiserlicher Majestät nicht bloß begnadigt, sondern zum Reichsdetective ernannt, mit der angenehmen Sendung, die Gerichtshöfe im Reiche römisch-deutscher Nation zu visitiren und Berichte über deren Wirksamkeit an den Kaiser zu erstatten!

Sehen wir noch an einer Stelle nach den Räubern uns um, die von besonderem Interesse ist: auf der Pflanz- und Pflegestätte der classischen Dramatik, — Weimar. Dort wurde das Stück unter Bellomo's Direction, nach Plümicke's Bearbeitung, zum ersten Male am 30. November 1784 und bis 1790 weitere sieben Male gegeben, die beiden ersten Abende mit aufgehobenem Abonnement. Sehr fruchtbar scheint dasselbe an der Ilm nicht gewesen zu sein; schon bei der vierten Aufführung meldet der Zettel: „Um sich

künftighin eines zahlreichen Besuches schmeicheln zu können, ist der gewählte Platz auf Sechs Gute-Groschen abgesetzt worden." Sobald Goethe das Regiment übernimmt, verschwindet Plümicke. Am 28. April 1792 lautet die Ankündigung: „Die Räuber; ein Original-Trauerspiel in fünf Aufzügen von Herrn Hofrath Schiller." Aber auch in dieser Gestalt schwingt sich das Stück nicht zum Lieblingsstück auf; es ruht sogar acht volle Jahre, und zwar gerade in der classischen Blüthezeit von 1803 bis 1811. Die Vermuthung liegt nahe, daß Vater Goethe wohl ebensowenig Sympathie für dasselbe besessen, wie Karl Herzog von Württemberg. Daß die Räuber gerade in Weimar einen epischen Schößling getrieben, der sich, 1799 erschienen, wuchernd über ganz Europa ausgebreitet, „Rinaldo Rinaldini" von Vulpius, später Goethe's „Schwager", ist ein artiges Epigramm der Literaturgeschichte. Das Original-Drama wurde inzwischen dort, wie überall, Repertoir- und Cassastück, vornehmlich bei dem 1815 von Karl August gestifteten Wollmarkt in jedem Jahr mit Vortheil gebracht. Einer alten Tradition zufolge, die selbst der „gestrenge Herr Geheimrath und Intendant von Goethe" nicht umhin konnte zu respectiren, geht jedwede Aufführung unter gefälliger Mitwirkung des Bruder-Studio aus Jena vor sich, und zwar so bis zur heutigen Stunde. In hellen Haufen kommen sie, zu Roß und zu Wagen, von dem altberühmten Musensitze an der Saale herüber, schwärmen in den stillen Straßen Weimars, sporenklirrend, Tabak dampfend, umher, füllen die Wirthshäuser und ziehen Abends, Arm in Arm, mit Sang und Klang, in das von ihnen fast ganz eingenommene Parterre des Hoftheaters ein. Nachdem die erste Strophe des Räuberliedes auf der Bühne von den Choristen abgesungen worden, erhebt sich ein Senior und commandirt mit Stentorstimme: „Silentium! Wir werden jetzt das Gaudeamus singen. Der erste Vers steigt." Darauf stehen die anwesenden Studenten auf, bedecken, dem Verbot zuwider, mit bunten Cereviskäppchen die Häupter, bemooste wie fuchsige, und singen etliche Strophen ab, während die Handlung auf der Bühne stockt und im Zuschauerraum aufmerksame Stille herrscht. Nach der letzten Strophe heißt es wiederum: „Ex est. Die Vorstellung kann weiter gehen." Und so geschieht es. Im Laufe der Jahre

ist die wunderliche Sitte einigermaßen herunter-, aber nicht abgekommen. Der eigentliche Impuls, so zu sagen der primitive Jugendübermuth fehlt dem eigentlich doch nur als Improvisation Sinn habenden Intermezzo. Der Studentenchor im Parterre wird von Jahr zu Jahr dünner, der Einsatz des Seniors unsicherer. Doch hat man den unschuldigen Spaß mit Recht zu keiner Zeit abschaffen wollen, eingedenk, daß er selbst Goethe's Censur passirte. Wie mir der selige Wolfgang Menzel erzählte, der ihn als Jenenser Burschenschafter mitgemacht, verübten die jungen Leute den Unfug hauptsächlich in der pietätvollen Absicht, „die alte Hofmumie zu ärgern"; mit welchem epitheton ornans Niemand Geringerer als Excellenz Goethe gemeint wurde. Er pflegte sich, wenn er der Vorstellung beiwohnte, bei deren stürmischer Unterbrechung in das tiefste Dunkel seiner Parterreloge zurückzuziehen, welcher das spectaculirende Völklein respectwidrig den Rücken zukehrte. Als er einmal nicht erschienen war, zogen die Jenenser zu einer solennen Katzenmusik vor sein Haus, am „Plan" gelegen, und da sie von dort durch den Nachtwächter vertrieben wurden, auf die Gartenseite an der „Ackerwand", worauf die Fenster des Arbeitszimmers und des Schlafgemachs des verfolgten Groß- und Altmeisters deutscher Poesie und Kunst die Aussicht hatten. Sie stiegen sogar über die Mauer und postirten sich im Hausgärtlein. . . . . So ist es, in der Nähe besehen, um die Popularität unsterblicher Größen bestellt!

Last, not least: die Räuber in Wien. Sechszehn Jahre haben sie gebraucht, um von Mannheim nach Wien zu dringen; dann weitere zweiundvierzig Jahre auf der Reise aus der Vorstadt in die innere Stadt, nach der alten Volksmelodie: „Immer langsam voran!" Am 10. August 1808 fand die erste Vorstellung im Theater an der Wien statt; am 18. October 1850 im Burgtheater. Also erst im nachmärzlichen Wien sind die Räuber hoftheaterfähig geworden, obendrein unter der schützenden Flagge einer Wohlthätigkeitsvorstellung, da der 18. October in seinem Burgtheater-Erträgniß alljährlich der Aushilfscasse des k. k. Invalidenhauses gehört. Auf dem Zettel der ersten Vorstellung im Vorstadttheater ward besonders angekündigt: „Für diese Bühne bearbeitet." Es ist mir nicht gelungen, dieser Bearbeitung habhaft zu werden;

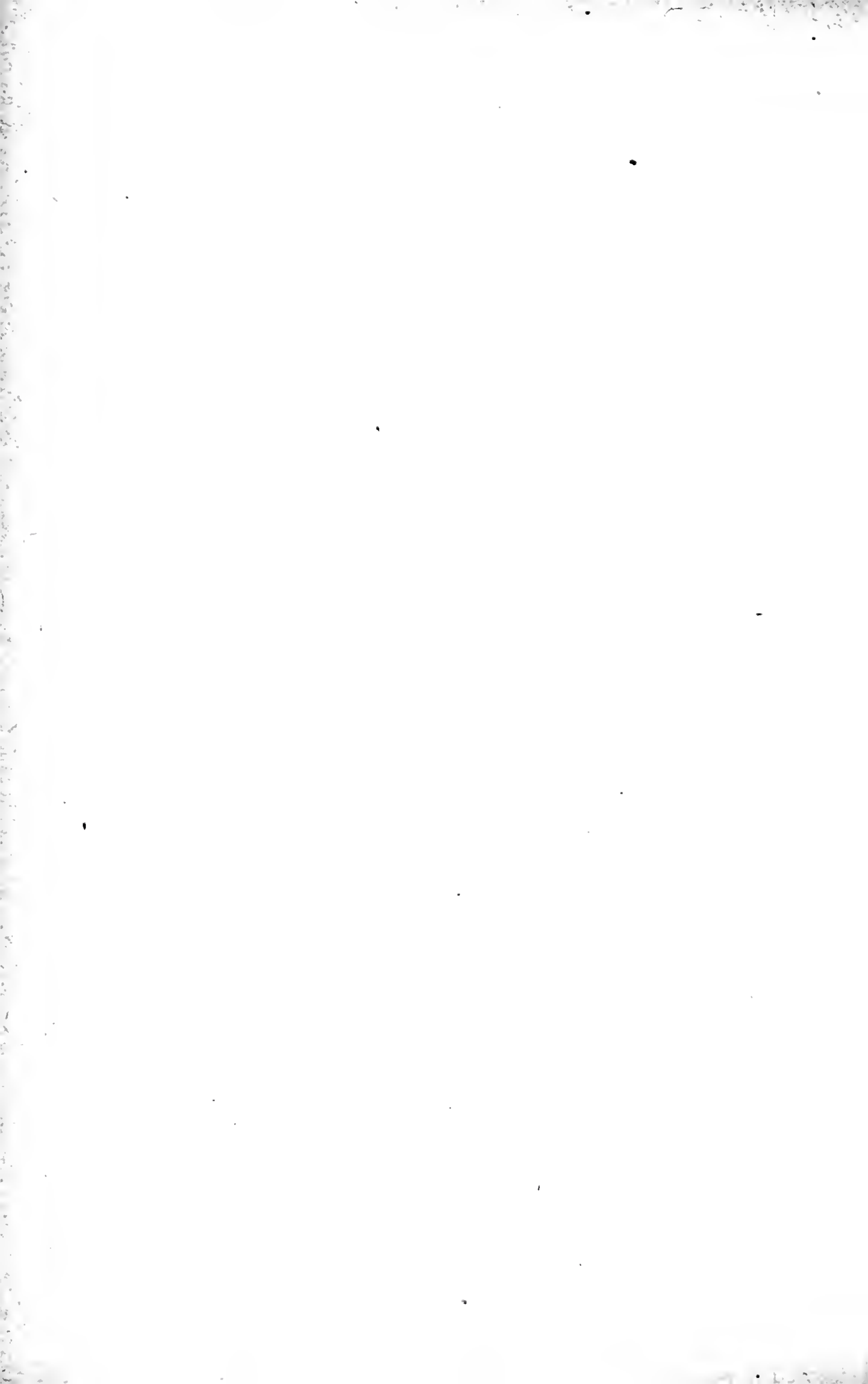
doch dürfte anzunehmen sein, daß der Censor an derselben kaum einen geringeren Antheil hatte, als der Dichter und der Bearbeiter. Auf die Ausstattung des Stückes hat die Direction namhaften Aufwand gewendet, wie daraus zu ersehen, daß der neuen Decorationen (von den Malern Gail und Sacchetti) besondere Erwähnung auf dem Zettel geschieht. Die zweite Vorstellung fand, nach Wiener Sitte, schon am nächstfolgenden Tage statt, mit der Ankündigung auf dem Theaterzettel: „Mit Abkürzungen". Also hat nach der Censurscheere der Polizeihofstelle noch der Rothstift des Regisseurs im Fleische des Dichters gearbeitet. Uebrigens wurde die Vorstellung bei keinerlei außerordentlichem Anlasse, etwa als Festvorstellung, gegeben, wie auch nicht unter Mitwirkung hervorragender Gäste von draußen. Seltsam muß es erscheinen, daß Iffland, der um jene Zeit im Theater an der Wien spielte, den Franz Moor nicht darstellte. Dagegen trat der große Mime in Kotzebue's Don Ranudo, Wirrwarr, Pagenstreiche, Urtheil Salomonis, Verschwörung auf Kamtschatka, auch in Menschenhaß und Reue auf. War das seine Wahl? die der Direction? des Publicums?

Lange vor den Räubern hatten sich Hamlet und Lear in Wien bereits seßhaft gemacht, und zwar ebenfalls im Theater an der Wien, dessen Chronik bis 1808, dem Geburtsjahr der Räuber, in der specifisch-österreichischen Kunst, der Musik, Mozarts Titus nicht weniger als 29 Male, Don Juan 68 Male, Zauberflöte gar 302 Male aufzuweisen hat. Doch ward unter dem Segen einer Großstadt das Versäumte rasch eingeholt. Im ersten Jahre erreichten die Räuber die Gesammtzahl von 25 Vorstellungen, im ersten Jahrzehnt (bis 3. August 1818) von 62 Vorstellungen. Natürlich mehrten sich noch schneller die Vorstellungen und die Einnahmen des Stückes im Burgtheater, nachdem dasselbe einmal erstürmt worden. Vor der heiligen Schaar der ersten Darsteller in dem Hause am Michaeler Platze ziehen wir den Hut: Karl Moor — Joseph Wagner; Franz Moor — Dawison; Hermann — Fichtner; Spiegelberg — Löwe; Schweizer — Anschütz; Abgesandter (auch Magistratsperson getauft, statt des ursprünglichen: Pater) — Beckmann. Von ihnen allen lebt Keiner mehr. Aber die Räuber haben sie alle überlebt, und einige lebensgefährliche Attentate auf sie dazu, nicht

bloß Maëstro Verdi's Masnadieri, sondern das Schrecklichste der Schrecken: Dilettantenvorstellungen, in denen die akademische Jugend von Zeit zu Zeit, bald auf der, bald auf jener Bühne, sich selbst, unter dem Vorwande irgend eines wohlthätigen Zweckes, eine Güte zu thun beliebt. Das alles haben die Räuber siegreich überstanden. Ich glaube sogar zuversichtlich, daß sie, gerade sie, der Erstling Schillers, nach meinem Dafürhalten von keinem späteren Drama erreicht, geschweige denn übertroffen, leben werden, so lange es ein deutsches Volk, eine deutsche Sprache giebt; eine deutsche Bühne, füg' ich nicht hinzu, weil ich viel eher ihren Untergang als den der Räuber für möglich halte. Richard der Dritte, Karl Moors Ahnherr, hat, abgesehen von dem tiefen Fall, den gänzlichen Schluß der englischen Bühne überlebt. Eine Dernière von Schillers Räubern giebt es für mich nicht.

Victor Hugo

und sein socialistischer Roman: **Les Misérables.**



I.

„Im Jahre 1833, vor einem Jahrhundert also," schrieb scherzend einmal Victor Hugo. („En 1833, il y a cent ans.") Es liegt ein tiefer Ernst in diesem Scherz, denn der Zeitraum eines Menschenalters umfaßt jetzunder, wenn man die Tage nicht zählt, sondern wägt, den Inhalt eines Jahrhunderts in minder bewegten Epochen der Weltgeschichte. Das Leben unseres Dichters, dermalen drei Viertel eines Jahrhunderts nach dem Kalender betragend, wie viel reicher als an Jahren ist es an Ereignissen, Wechseln, Wendungen, Kämpfen, Untergängen, Erschütterungen, wie reich an Thaten und Werken eines Geistes, der sich immer mit dem arbeitenden Weltgeiste in nächstem Zusammenhang erhalten hat? Wer zählt seine lyrischen Erzeugnisse, von dem Liederfrühling der Oden bis zu den neuesten Großvaterreimen, die Bände seiner Novellen und Romane, die Stücke, mit denen er alle Bühnen Europas, wie die der neuen Welt erstürmt, die Reden, welche er gehalten auf der Tribüne, auf dem Katheder exclusiver literarischer Gesellschaften und im lärmenden Club der Parteien, auf dem Stadthaus, dem Marktplatz, dem Eckstein, dem Kirchhof? Wer sammelt sie, die Blätter, die Journale, die Flugschriften, die Brandbriefe, die er in die Wirbel und Strudel des politischen, des socialen, des literarischen Lebens geworfen? Wahrhaftig, dieser Greis, — den Chateaubriand „l'enfant sublime" getauft, den Herzoginnen und Gräfinnen auf ihren Knieen geschaukelt haben (— ächte Vollblutdamen des Faubourg St. Germain, nicht Theaterprinzessinnen oder falsche Baroninnen der Halbwelt!), den zwei monarchische Dynastien wetteifernd ausgezeichnet, gefeiert, gehoben und zwei Revolutionen nicht zu Fall gebracht, der aus der Akademie und der Pairskammer auf die

Barricade und in die Commune gesprungen, ohne den Hals zu brechen, der auf dem Capitol dreimal, als Lyriker, Epiker und Dramatiker gekrönt und vom tarpejischen Felsen in das Exil gestürzt worden, — dieser Greis ist uns den wunderbarsten seiner Romane noch schuldig, den Roman seines Lebens!

Die Ziffer Zwei spielt in diesem Leben eine bedeutende, fatalistisch zu nennende Rolle. 1802 wird er geboren; er hat das Ereigniß in einer seiner schönsten Oden gefeiert („Ce siècle avait deux ans"). 1822 wurde seine erste lyrische Sammlung (Odes et Ballades) veröffentlicht; worauf sofort die Verleihung einer königlichen Pension erfolgte. 1832 im Frühjahr kam Notre Dame de Paris heraus, das Meisterstück gothischer Bau- und Dichtkunst, auf dessen Plattform der siegreiche Held das Banner der Romantik aufpflanzte; im Spätherbst desselben Jahres verbot die Censur sein wirksamstes Drama, Le Roi s'amuse. 1842 ging der Dichter über den Rhein, seinen Rubicon; der politische Poet verwandelte sich, in dem Buche Le Rhin, in den poetischen Politiker. Der 2. December setzte ihn auf die Proscriptionsliste; er antwortete, 1852, mit dem Pamphlet: Napoléon le petit, welches der Kaiser todtschlug durch den eigenhändigen Zusatz auf dem Titelblatte: par Victor Hugo le Grand. 1862 brachte die reifste Frucht seines Genies, die zugleich eine bittere seiner Verbannung war: Les Misérables, eine wetter-anziehende, nicht wetter-ableitende Spitze des Tendenzromans. 1872 endlich, nach einer abermaligen Sündfluth, erschien das neue Frankreich, in welchem auch Victor Hugo, mit wechselndem Erfolg allerdings sich erneuerte. Er, der so Vieles erlebt, — so Viele überlebt, — zahllose Gegner und Nebenbuhler, aber auch geliebte Kinder, — daß er nur sich nicht überlebe! Und doch, wer weiß, welcher Wandlungen diese mächtige Proteusnatur noch fähig, was in Frankreich, dem Lande der Unmöglichkeiten, alles möglich ist!?

Von Angesicht zu Angesicht habe ich ihn einmal nur gesehen, diesen Victor Hugo, oder wie er sich von seinen Höflingen gern nennen hörte: Hugo Victor. Das ist nun lange her, über dreißig Jahre. Als sein wunderliches Rheinbuch eben ausgegeben worden war, stürzte eines schönen Abends einer der Commis seines Verlegers Delloye athemlos in den bescheidenen Restaurant, in welchem

ein Häuflein deutscher Dichter und Zeitungsschreiber, je nach dem momentanen Cassenstand: äußerst mäßig oder auch lucullisch zu diniren pflegte, zu Debaize in der Rue Richelieu. „IL est là!“ rief der französische Götterbote, in dem Style, mit welchem „Figaro“ den Olympier zu persiffliren liebt. Er hatte uns Nachricht versprochen, die wir ihn zu sehen brannten, wann der Unsterbliche einmal im Buchhandlungsladen erscheinen würde. Nur unser zwei leisteten dem Rufe Folge: Herwegh und ich, während Venedey und Rochau, die gleichfalls anwesend waren, in patriotischer Entrüstung uns Vorwürfe machten, weil wir dem Franzosen nachliefen. Indeß waren wir schon drüben, rue des filles St. Thomas, und studirten verstohlen das (damals bartlose) Gesicht, die durch nichts hervorragende Gestalt des Gesuchten. Ein Mann von mittlerem Alter, mittlerer Größe; der Kopf vielleicht, im Verhältniß zu Rumpf und Gliedern, etwas zu groß, insonderheit die Stirn, die unter dünnem Haarwuchs von dunkler Farbe nicht gewölbt, sondern aufgetrieben, vorspringend, übermäßig entwickelt sich darstellte. Schöne, tiefliegende, ein mildes Feuer ausstrahlende Augen, die uns, die unbekannten Fremdlinge, mit einem gleichgiltigen Seitenblicke streiften. Unser dienstfertiger Cicerone stellte uns vor: „Deux jeunes poètes allemands,“ und so weiter. Unsere Namen waren dem Unsterblichen natürlich böhmische Dörfer; erst der Beisatz zu dem meinigen: „Correspondant de la Gazette d'Augsbourg“ verschaffte mir ein gnädiges Lächeln, das dem fest geschlossenen, fast zugekniffenen Munde gut stand. Wie es nicht anders sein konnte, wurden nur ein paar durchaus inhaltsleere Worte gewechselt, und wir verschwanden, im Stillen denn doch nicht ganz zufrieden mit der Begegnung und mit uns selbst, von den zurückgebliebenen Kameraden einigermaaßen spöttisch begrüßt.

Der Dichter glich damals frappant seinen Caricaturen, die in Cham's Chemin de la Postérité, im Charivari, im Corsaire, auch in einer bekannten Statuette Dantan's stehende Figuren waren. Sie brauchten nur mit ein paar Strichen und Punkten einen Todtenkopf zu zeichnen, um das Haupt der romantischen Schule zu treffen. Die Jahre, das Jahrhundert („en 1833, il y a cent ans“) haben das, selbstverständlich, von Grund aus verändert. Aus den heutigen

Illustrationen oder Zerrbildern schaut uns ein rundes Gesicht, nicht mehr ein dreieckiges, entgegen und eine zur Rundung wenigstens neigende Gestalt. Es sieht fast aus, als wäre die Stirn zurückgetreten gegen die sich breiter machende untere Hälfte, das Ideale gegen das Realistische. „Weniger Himmel, mehr Landschaft", wie Victor Hugo einmal mit einem passenden Gleichniß eine solche Veränderung geschildert hat. Auch starker Baumschlag ist als Nachwuchs hinzugekommen und verdüstert den Gesammteindruck; um Mund, Kinn und Wange, die früher charakteristisch ausgeprägt waren, starrt ein winterlich weißer Vollbart. Diese einfältigen Bärte, mit denen die heutige Mode alle Physiognomien nivellirt; dumme Gesichter sehen darunter aus wie bedeutende, und ausdrucksvolle werden verdeckt, verwischt, verdunkelt. Kann sich Jemand Schillers Antlitz mit Schnurr- und Knebelbart denken, oder den Apollinokopf des jugendlichen Byron mit einem Vollbart? Der Bildhauer, welcher einst die Büste oder die Statue Victor Hugo's ausführt, wird wohl thun, sich an den Mann zu halten, statt an den Greis.

Daß er sie erhält, der Dichter, diese Büste oder Statue, und mehr als das: daß er sie verdient, steht mir über allem Zweifel. Mit ihm stirbt einmal der größte Poet unter den gegenwärtig lebenden, das letzte schöpferische Originalgenie, welches mehr geleistet als ein Schock Talente zusammengenommen, ein ächt universeller Kopf, der, obwohl durch und durch, bis zum specifisch-nationalen Typus, ein Franzose, doch der Weltliteratur bleibend angehört. Auf diese Höhe stellt ihn weder seine Lyrik, noch sein Drama, sondern seine eigentliche Stärke: der Roman. Hugo ist ein großer, mannigfaltiger, Schule machender Lyriker; er bildet im Verein mit Beranger und Lamartine ein Kleeblatt, um welches das lyrisch reichste Volk, unser deutsches, den überrheinischen Nachbarn beneiden kann. Ebenso haben seine Stücke auf der Bühne Epoche gemacht, obwohl sie am meisten unter dem Grundfehler seiner Natur leiden: Neigung zur Unnatur. Derselbe Dichter, welcher den classischen Meistern in den bahnbrechenden Vorreden zu seinen Stücken unablässig vorhält, daß sie das französische Theater in Fesseln der Convenienz geschlagen haben, daß ihre Charakteristik unwahr, ihre Leidenschaft frostig und falsch, ihre Sprache seicht und süßlich ist, derselbe Dichter, der sich

als Reformator des Theaters proclamirt und auf demselben die Wahrheit, die Natur, die Geschichte in ihre Rechte einzusetzen verspricht, — was bietet er uns in seinen Stücken? Sophistisch gefälschte Wahrheit, bombastisch überspannte Natur, tendenziös colorirte Geschichte! Künstlich herbeigezogene und mit unerhörtem Raffinement wirksam gemachte Gegensätze, in denen sich überall seine Composition wie sein Styl am liebsten bewegt! Mißgeschaffene Räthselgestalten, die nur in seinem überreizten Hirn leben und ein Scheinleben vor dem Publicum einzig und allein durch den Reiz des Häßlichen fristen! Oder ist Le Roi s'amuse mehr als eine Caricatur des Hofes Franz des Ersten, der wie ein Schenkenheld dargestellt wird? Lucretia Borgia als Ideal der Mutterliebe, — Marion de Lorme, die Ahnfrau der Demi-Monde-Typen auf der Bühne, als Ideal hingebender Weiblichkeit, — Marie Tudor, die bigotte Katholikin, als emancipirte Hetäre, — Cromwell als fanatischer Narr, — Karl der Fünfte als leichtsinniger Abenteurer: haben diese Gestalten historische Wahrheit, athmen sie natürliches Leben, sind sie poetisch gedacht und gemacht?

Der Erfolg allein giebt Antwort auf die Frage. Lärm genug haben sie geschlagen auf den Brettern, diese einbrechenden Romantiker, von Ernani an bis zu den Burggrafen; aber sie sind so ziemlich überall verschwunden, während die Cids und die Phädras, die sie vertreiben sollten, noch am Leben sind, von Molière's ewig lebenden Lustspielen nicht zu reden. Dagegen sind nicht minder unsterblich als jene classischen Dramen die Romane Victor Hugo's, des Romantikers. In der breiten epischen Form fand der, ungeheuerliche Dimensionen liebende Dichter, das freie Feld, den weiten Raum, deren er bedarf. Sein umfassendes, vielseitiges Wissen, seine überreichen Studien, seine Spielereien und Liebhabereien in allerlei historischem, architektonischem, malerischem Kram, — in den Episoden seiner Romane sucht und findet er Gelegenheit, sie unterzubringen. Ungeheuer, die auf der Bühne nur den Eindruck des Widerwärtigen machen, wie Quasimodo oder l'homme qui rit, im Roman können sie sich auswachsen wie sie mögen. Mit der unvergleichlichsten Phantasie dringt der Dichter in die tiefsten dunkelsten Abgründe der Geschichte, bewältigt ihre sprödesten Stoffe und macht

ihre entlegensten Geheimnisse bis zur Durchsichtigkeit anschaulich. In Notre Dame de Paris hat er die steinerne Kirche, in den Travailleurs de la mer gar das Element personificirt; 1793 ist ein historischer, les Misérables ein socialer Meisterroman.

Mit dem letztgenannten, den ich für Victor Hugo's ausgetragenstes und vollkommenstes Werk halte, möchte ich mich in den folgenden Blättern einmal wieder eingehend beschäftigen. Wenn dereinst das Literaturbild des Dichters, ganze Figur, gezeichnet wird, mögen dergleichen Studien an einzelnen Theilen als Farbenskizzen dienen und verwerthet werden.

II.

Wie bereits erwähnt worden, erschien der Roman les Misérables im Jahre 1862. Er stammt aus dem Aufenthalt im Exil auf der Insel Guernsey. Ein königliches Exil, Hauteville-House, Hauteville-Garden, Hauteville-Terrace, wohin dem Dichter seine Familie, seine Freunde und Anhänger, seine Schmeichler und Schmarotzer gefolgt waren. Aber wie Frau von Staël aus dem schönen Exil am Genfer See sich zurücksehnte nach dem Rinnstein der Rue du Bac, so hat Hugo wohl auch auf seinem Elba das Heimweh gespürt nach Paris. Diesem Heimweh und der socialistischen Phase in seinem Leben sind les Misérables entsprossen, während die eigentliche Frucht des Stilllebens an der See erst später, in les travailleurs de la mer, gereift. Wunderliches Wider- und Wechselspiel zwischen den persönlichen Zuständen des Dichters und den Erzeugnissen seines Genius! Der Virtuos in Contrasten, Victor Hugo, schreibt in seinen Flitterwochen das düsterste aller Nachtstücke, le dernier jour d'un condamné; am Strande des freien Meers die Pariser Kerker, Cloaken, Spitäler, und in Paris die prachtvollste Schilderung des Meers, die geheimnißvolle Geschichte seiner Grottenwelt, die Sage vom Seemolch!

„Les Misérables“, oder, wie die Uebersetzung mit zwei Worten und doch abschwächend schreibt: „Die Armen und Elenden.“

Das Wort sagt, was wir von dem Werk zu erwarten, mit wem wir es darin zu thun haben, mit der Nachtseite der menschlichen Gesellschaft, für welche Hugo den, unseres Wissens, neuen

Ausdruck schöpft: la contre-société — jene schauerliche Gesellschaft, die neben und unter der öffentlichen insgeheim lebt, leidet, kämpft, wühlt, wüthet, mordet, stirbt. Zur Demi-Monde eine Contre-Société, beide jenseits des Rheins längst cour- und literaturfähig! Wie die Camelien-Damen am Schlusse höchst empfindsamer Rührstücke in Rosenmädchen verklärt werden, so brach in die Moderomane die Bevölkerung der Armen- und Diebsviertel unserer Riesenstädte ein, Sitte und Sittlichkeit predigend; Galeerensträflinge weinten in den Salons und machten die vornehme Welt weinen. Ehedem begab man sich in dergleichen Regionen höchstens beim Mondschein der Romantik, der auch Hugo's Mirakelhof im mittelalterlichen Paris so reizend erscheinen ließ; jetzt ist der Fortschritt, socialer und literarischer, schon dahin gelangt, daß wir den Bagno im nüchternen nahen Tageslichte, das Schaffot oder die Guillotine im Lichte der Gegenwart sehen können, sehen wollen.

Neu ist in dieser Richtung nur der allgemeine Zug, welcher zusammenhängend mit der Strömung des öffentlichen Lebens, also wohl berechtigt, die Dichtkunst, gleich einer Alpenwirthschaft, von den Spitzen in die Niederungen drängt. Das classische Epos wie das classische Drama behandelt Götter, Heroen, Fürsten; das Volk spielt Chor- und Statistenrollen und steht auf dem Theaterzettel in letzter Reihe: Boten, Diener, Volk. Das ist in der Wirklichkeit anders geworden, wird also auch in der Poesie anders: das Volk redet und handelt mit, so dort wie hier. Daß aber Hugo oder Sue oder irgend ein anderer Meister des socialen Romans in Frankreich diesen erfunden hätte, das ist, mit Respect zu sagen, nicht wahr. Sie waren lange vorher da: Bei Boz, der vor Jahr und Tag schon das Pelham-müde Publicum aus der exclusiven Sphäre von Belgrave-Square in die Gaunerherbergen, Armenschulen, Gerichtshallen, Gefängnisse und Spitäler von Whitechapel-Road führte. Auf unserem eigenen Grund und Boden finden sich noch näher liegende Originale der Misérables- und der Mystères-Literatur; ihre Helden sind, bei Licht besehen, oft nichts weiter, als in den Adelstand erhobene Räuberhauptleute und Oberhallunken aus den böhmischen Wäldern, mitunter gar aus dem Harz, Quedlinburg bei Basse. Der wohlbekannte, doppelgestaltige Bandit Abällino hat ein

durchaus getreues Seitenstück gefunden im Chevalier de Floustignac; sogar in Seiner Hoheit dem regierenden Großherzog von Gerolstein. Ehe jemand an Hugo und sein Elend dachte, schrieb unser alter ehrlicher Spies seine „Reisen durch die Gemächer des Elends und die Höhlen des Jammers“. Ja, Spies und Compagnie ist den vornehmen Pariser Spießgesellen an Kraft der grauslichen Erfindung vollkommen ebenbürtig (sintemalen solche bei beiden Theilen nicht viel zu bedeuten hat), während freilich nicht nur an Bildung und Technik, sondern auch in der Tendenz ein wesentlicher Unterschied zu Gunsten der neuen und der fremden offen vorliegt. Der deutsche Räuberroman ist — abgesehen von seinem nächsten Zweck, Futter für Leihbibliotheken zu liefern — anspruchslos: er will unterhalten, spannen, zuweilen rühren. Der sociale Roman von Neu-Frankreich tritt anders auf: er strebt zu reformiren, er legt sich eine politische Mission bei, er ist tendenziös.

Mit dieser Bezeichnung stehen wir denn wiederum an dem bekannten Kreuzweg: ob Tendenz-Poesie überhaupt gestattet sei oder nicht? Der ästhetische Absolutismus, welcher gebietet, daß jedes Kunstwerk, wie die Welt, nur um seiner selbst willen, nicht für fremde Zwecke vorhanden sei, ist, obgleich in der Theorie wohl und fest begründet, durch die Praxis gestürzt worden. Auch Hugo negirt ihn in der Vorrede seines Werks, das er geradezu als ein „nützliches“ angesehen wissen will, dem Schönheitsprincip stracks zuwider. Er sagt: „So lange das Proletariat unter den Männern, die Prostitution unter den Frauen noch Menschenopfer fordert, solange Kinder aus Mangel an leiblicher oder geistiger Pflege verkommen oder verkümmern, solange es überhaupt Elend auf der Welt giebt, so lange wird ein Buch wie die „Elenden“ nützen.

Es fragt sich: wozu?

Bekanntlich schrieb die Revolution in allen ihren Phasen ebenfalls das allgemeine Recht auf Arbeit, die Organisation der Arbeit, die Emancipation des Weibes, der Familie, die öffentliche Erziehung und ähnliche Probleme mehr auf ihre Fahne; gleich bekanntlich gelang es ihr nicht, auch nur eines derselben zu lösen. Die Lehre von der Gesellschaft, die jüngste unter den Wissenschaften, hat kaum den Saum der ungeheuren Sandwüste, menschliches Elend genannt,

zu erforschen vermocht. Oft taucht es auf, mitten unter den geordnetsten Zuständen, im vollen, blühendsten Staatsleben; das Gespenst des Hungers, der Seuche, der Noth, über Nacht schreckt und verfolgt und zehntet es die bange Sterblichkeit. Kann die Dichtkunst solche Gespenster bannen? So wenig wie es die Revolution gekonnt; auch will sie, auch braucht sie es nicht. Sie will, wenn wir Hugo richtig verstehen, mit ihrem Seherauge der Wissenschaft nur als Pfad- und Quellenfinderin in jener Wüste dienen; wie berühmte Aerzte der Gegenwart will sie die Diagnose stellen, das Heilen anderen überlassend. Die Schwären und Schäden am Leibe des Lazarus deckt sie auf und spricht: Hier brennt es, lösche irgendwer! Hier schmerzt es; wer kann helfen, daß der Mensch nicht stirbt?" Vortrefflich im allgemeinen, vortrefflich auch in der Anwendung auf den einzelnen Fall. Soweit Hugo den Dieb durch ein ganzes Leben voll Wohlthun und Selbstverleugnung büßen und seine Schuld sühnen läßt, soweit er das gefallene Weib an der reinsten Liebe der Welt, an der Mutterliebe, sich aufrichten heißt: so weit haben wir gegen den „Nutzen" seines Buchs, meinethalben gegen eine wunderthätige Kraft desselben, nichts einzuwenden. Aber der Dichter geht weiter. Mit dem Recht, das dem Romanschreiber wie jedem Geschichtschreiber eignet — vielleicht ist es sogar eine Pflicht — mit dem Recht Partei zu ergreifen, stellt sich Hugo in dem Kampf zwischen Société und Contre-Société auf Seite der letzteren, auf die Nachtseite, und er thut dies (erst da liegt der Fehler!) auf Kosten der Wahrheit, der Vernunft, der Logik. Er hängt nicht den Dieb, sondern den Richter oder doch das Gesetz: das ist poetische Ungerechtigkeit. Er verdammt die Gesellschaft, weil, nach seiner Anschauung, sie das Weib zum Untergang verdammt: das ist unwahr, sophistisch, jesuitisch. Er schiebt der Menschheit eine angemaßte, blinde Schicksalsgewalt über den Einzelnen zu, während in der sittlichen Weltordnung weder das „Fatum" noch die „Gesellschaft", sondern nur der freie und eigene Wille den Einzelnen bestimmt. Mit diesem einen Schritt stellt sich der Dichter selbst außer dem Gesetz und begiebt sich ebensowohl des „Nutzens", den sein Zweckwerk stiften soll, wie des Eindrucks, den es als Kunstwerk hervorbringen möchte. Die Tendenz ist über ihr Ziel

hinausgeschossen, die Poesie hinter dem ihrigen zurückgeblieben. Reizen, spannen, aufregen kann das Buch, auch unter Umständen praktische Folgen haben; wer ermißt, wie viel aus dem Contrat social und den Encyklopädisten in die französische Revolution übergegangen ist? Eines aber kann es nicht, was ein ganz hausbackener Ausdruck im Deutschen vortrefflich bezeichnet: es kann nicht befriedigen, weil dem Stoff die äußere wie die innere Wahrheit, weil damit dem Ganzen der Abschluß, dem Kampfe die Versöhnung abgeht.

III.

Sind die vorstehenden Sätze und Gesichtspunkte richtig, so folgt aus ihnen, daß wir uns weder mit der Erfindung, noch mit der Composition der Misérables einverstanden erklären können. Im Allgemeinen will es uns scheinen, als ob das eigentlich und ursprünglich schöpferische Element nicht die starke Seite französischer Poesie sei. Sie ist wesentlich und zu allen Zeiten eine reflectirte, secundäre. Ihr classisches Drama war eine bewußte Nachbildung des antiken; ihre romantische Bewegung floß aus deutschen und englischen Quellen; für Lustspiel und Roman hat sie fleißig von den Italienern und Spaniern entlehnt, ohne es immer einzugestehen. Es waltet da zwischen deutscher und französischer Poesie ein ähnliches Verhältniß ob, wie zwischen hellenischer und altrömischer; Werke wie die Iliade, die Prometheus-Trilogie, die Oresteien hätte kein Römer, das Nibelungenlied, den Faust, die Räuber kein Franzose schaffen können. Der Weltgeist stellt auch in der Kunst ein Princip der Nationalitäten auf, nur mit dem Unterschied, daß er es anders, sogar umgekehrt auslegt und durchführt wie die neueste Staatskunst; nicht einander zerstören und aufheben, sondern ergänzen, zur Vollendung des Ganzen verbinden, sollen sich die einzelnen, in sich ver- und geschiedenen Volksthümlichkeiten.

So viel vorausgeschickt, keineswegs zu nationaler Selbstüberhebung, vielmehr zur Entschuldigung des Fremden, stellen wir an den Misérables aus: eine Armuth der Erfindung, welche mit dem Reichthum der Ausführung im Widerspruch steht; die Unverhältnißmäßigkeit der einzelnen Theile, die Eintönigkeit der Grundstimmung,

das unberechtigte Hervordrängen subjectiver Anschauungen und tendenziöser, namentlich polemischer Wendungen. Viel auf einmal. Wir gedenken den Beweis für alles und jedes Einzelne nicht schuldig zu bleiben, wie wir in der Anerkennung der Vorzüge und Verdienste des Werks und des Dichters nicht minder rückhaltslos als in der Verneinung sein werden.

Hugo's „Elend" zerfällt, gleich der Welt, in fünf Theile, die von sehr verschiedenem Umfang und Inhalt sind. Der Schauplatz ist im Vorspiel eine Provinzialstadt im südlichen Frankreich, D— bezeichnet, vielleicht Draguignan; im ersten Theil wiederum eine Provinzialstadt, aber im Norden, M— an der M—, was sich Meaux an der Marne, oder auch Mezières an der Maas lesen lassen würde, wenn nicht die Berechnung einer Entfernung, zwanzig Lieues von Arras, einen andern von uns nicht zu entziffernden Ort bestimmte. Der übrige bei weitem größte Rest spielt in Paris. Natürlich. Nach dem Centrum streben alle Radien; je entfernter die Peripherie, desto intensiver. Die administrative Centralisation in Frankreich ist arg, die politische noch ärger, am allerärgsten die literarische. Jene Titel, in denen Paris vorkommt, sind kaum noch zu zählen; es gab eine Zeit, wo sämmtliche Boulevard-Theater auf einmal Stücke „de Paris", eine andere, wo sie nur Stücke „du diable" aufführten. Die Besonderheit, daß Hugo zwei Schauplätze seiner Handlung mit Anfangsbuchstaben, statt mit dem vollen Namen bezeichnet, wird möglicherweise nur den Schein der Wahrheit des Erzählten erhöhen sollen. In der Regel sind französische Autoren, gleich den englischen, nicht so discret.

Der unbestimmt gelassenen Oertlichkeit stehen bezüglich der Zeit sehr bestimmte Zahlenangaben gegenüber. Die zehn Bände umfassen, in ihrer weitesten Ausdehnung genommen, das ganze Stromgebiet der französischen Revolution, wiefern der Held des Vorspiels im Jahr 1740 geboren wird und das letzte Capitel im Frühling 1833 spielt. Die eigentliche Handlung beschränkt sich indessen auf den verhältnißmäßig kurzen Zeitraum von zehn Jahren, 1823 bis 1833, wenn die Exposition, 1815 gelegt, nicht in Anrechnung kommt. Hier stehen wir demnach auf nahem und festem Boden; der Kalender ist mit so viel ächt französischer Genauigkeit und Sauberkeit in das

Buch hineingezeichnet, daß der Leser Geburt, Hochzeit und Tod fast jeder einzelnen Person bis auf den Tag und die Stunde einzutragen im Stande ist.

Zwei Drittheile des sehr umfänglichen Ganzen füllt die Erzählung, der Roman aus, zuweilen springend und in kühnen Linien verkürzt, an andern Orten gleich willkürlich gedehnt, und einen an sich schon dünnen Faden bis zum Zerreißen ausspinnend. Ein starkes Drittheil hängt mit diesem Faden gar nicht zusammen; es enthält nicht etwa Episoden, die wir dem Roman als sein gutes altes Recht zugestehen würden, sondern gelehrte, historische oder didaktische Excurse. Nun darf zwar die epische Dichtung, auf Stätigkeit angewiesen, lang sein, unter Umständen auch langweilig scheinen; der Meister des geschichtlichen Romans, Walter Scott, hat bekanntlich von diesem Privilegium einen ausgiebigen Gebrauch gemacht. Allein was sie nicht thun darf, das ist das Hereinziehen durchaus fremder Stoffe und weitabliegender Tendenzartikel in die geschlossene Kunstform. Diese Form springt in der Poesie sowohl wie in der Plastik, wenn in die aus bestimmten Bestandtheilen zusammengesetzte glühende Erzmasse während des Gusses ein fremder Körper fällt. Dergleichen Körper hat unser Roman eine Menge: rudis indigestaque moles. Was soll das Buch, der längsten eines, über Waterloo? Die Schlacht von Waterloo hängt sehr fest mit der Weltgeschichte, aber mit der Geschichte der Misérables nur äußerst entfernt und lose durch einen einzigen Nebenzug zusammen. Hugo hat 1861 auf einer Wanderung durch Belgien die Wahlstatt von Waterloo besucht; welcher Franzose thäte nicht dasselbe? Er findet, daß bei la belle Alliance von Gott und Rechtswegen nicht die Allianz, sondern der Kaiser hätte siegen müssen, ja, daß der Sieg bereits sein gewesen wäre; welcher Franzose thäte nicht wiederum dasselbe? Er beschreibt uns die Schlacht, das Schlachtfeld, die Schlachtordnung, letztere unter dem Bild eines großen lateinischen A, wie später die Kaiserchiffre N einen Barricadenbau versinnlichen hilft, und giebt in den Kauf eine sachverständige Kritik der drei Heere und Heerführer; welcher Franzose thäte nicht endlich dasselbe? Geborene Feldherren sind sie alle, der große Hugo, wie der kleine Thiers; das wissen wir. Allein wir wissen nicht, warum das

Publicum aus einem einzigen Buch, einem Roman obendrein, Alles lernen muß, was ein zum Professor werdender Dichter aus sämmtlichen Haupt- und Hülfswissenschaften menschlicher Erkenntniß zu lehren im Stande ist. Die Erzählung beginnt in einer bischöflichen Curie; Vorlesung aus der Dogmatik. Sie berührt im Vorübergehen ein Nonnenkloster; Excerpt aus der Kirchengeschichte mit Citaten aus diversen Kirchenvätern. Sie hält einen Augenblick im Jahr 1817; Essai über die Restauration. Sie springt auf 1831 und 1832; Apologie Ludwig Philipp's, nebst obligatem Angriff des Nachfolgers, wohlweislich versteckt genug, um ein Verbot nicht herauszufordern. Sie rafft einen Gamin auf der Straße auf; philosophische Abhandlung vom „Atom". Sie redet Argot, das berüchtigste Gauner-Rothwälsch, welches einem fashionablen Roman so nöthig ist, wie das Französische dem gebildeten Deutschen; philosophischer Excurs über die Spitzbubenzungen im allgemeinen, und diejenigen der Pariser Zuchthäuser insbesondere. Zu guter Letzt wird sogar bei der Agriculturchemie unseres Liebig eine Zwangsanleihe gemacht; ein Besuch in der Cloake bringt uns eine begeisterte Lobrede auf den Dünger und die genaue Berechnung der jahraus jahrein auf natürlichstem Weg von der Welt verschwendeten Nationalreichthümer. Welch ein Apparat und zu welchen Zwecken! Nur bei Jean Paul findet er sich aus den bekannten Zettelkästen polyhistorischen Angedenkens in ähnlich geschmackloser Weise zusammengehäuft. Wollte ein zeitgenössischer Schriftsteller Gleiches sich erlauben, so würde die einheimische Kritik mit einhelligem Zetergeschrei ausrufen: das enfant sublime habe den bedeutungsvollen einen Schritt — du sublime au ridicule — glücklich zurückgelegt.

Wären alle diese Zwischensätze der Erzählung, die Monologe des aus seiner Objectivität plötzlich hervorbrechenden Dichters ebensoviele Oasen in der Wüste des Elends, in welchen der Leser ausruhen, seine Blicke getröstet und orientirend auf die Sterne des Himmels, auf die Friedenspalmen und Heilesquellen der Erde richten könnte, so würde man um des Gegensatzes willen die ebenso häufigen als langdauernden Unterbrechungen sich gern gefallen lassen. Aber weit entfernt von einer versöhnlichen, vermittelnden Wirkung, dienen die gewöhnlich in eine Spitze auslaufenden Excurse

lediglich dazu, das ohnehin dunkel genug angelegte Colorit des traurigen Nachtstücks nur noch dunkler, hoffnungsloser erscheinen zu lassen. Allerdings wird Niemand unter der Aufschrift des „Elends" eine heitere Unterhaltung suchen. Daß aber in den sämmtlichen zehn Bänden, die Lichtgestalt im Vorspiel und den Liebeshimmel am alleräußersten Ende ausgenommen, nicht eine einzige glückliche Figur auftritt, und daß im Gegentheil von allen Schreckbildern der Erde nicht ein einziges dem Zuschauer erspart wird, darin liegt unsers Erachtens ein entschiedener Fehler der Composition. Dante's unsterbliches Heldengedicht kennt nicht bloß eine Hölle, sondern auch den Himmel. Eine fünfactige Oper in einer und derselben Tonart, B-moll etwa, wäre geradezu unerträglich. Und doch muthen uns die Misérables Aergeres zu. Die Ouverture führt auf das Schaffot. In der Exposition sitzen wir neunzehn Jahre lang auf den Galeeren; auch eine Reise dahin, eine wahre Höllenfahrt, machen wir nachmals mit. Zur Erholung führt uns der Dichter vor die Assisen, von da in's Hospital. In Paris angelangt, kriechen wir, Schritt vor Schritt von der Polizei verfolgt, durch alle möglichen Schlupfwinkel verdächtiger Weibsbilder, fahrender Dirnen, berüchtigter Diebe, Diebshehler, Raubmörder und ähnlicher Ehrenmitglieder der Contre-Société. Schöpfen wir einmal frische Luft, so geschieht es im Wein- und Tabaksdunst einer Studentenkneipe oder in den geschlossenen Räumen heimlicher Verschwörer. Ein ganzer Band stellt uns auf die Barricade. Pour la bonne bouche wird ein Gericht aus der Unterwelt, aus den „Gedärmen des Leviathan", angerichtet; wie der hinkende Teufel die Dächer von Paris aufdeckt — ein längst überwundener Standpunkt — so Victor Hugo die Rinnsteine. Wir sehen eine unterirdische Welt — von Schmutz, worin unser Führer gleich trefflich Bescheid weiß wie in dem obererdigen Labyrinth des Paris von 1480 oder von 1840. Er sagt uns, daß diese Stadt unter der Stadt nicht weniger als sechszig Wegstunden (Lieues) mißt, wo ihre Gassen laufen, welche Regierung sie gebaut hat. Alles das beweist nur, daß Paris seinen classischen Namen, Lutetia, nicht gestohlen, sondern in einer bedeutungsvollen Präfiguration seines Berufs empfangen hat. Uebrigens war vor Hugo schon ein anderer Poet, der feine Mery (Salons et Souterrains de

Paris), in jene Unterwelt hinabgestiegen, in welche Hugo den letzten Höllenkreis seines Elends setzt. Anderthalb französische Meilen legt der Held in diesen düstern (und nicht bloß düstern!) Räumen zurück, den halbtodten Liebhaber auf dem Buckel schleppend, mit Blut, Schmutz, Staub und Schweiß bedeckt, in steter, peinlich ausgemalter Gefahr zu ertrinken, zu ersticken, sich zu verirren, lebendig begraben zu sein. Mit ihm athmet der Leser auf, als er endlich, endlich das Tageslicht wieder erblickt, in demselben aber auch zugleich den bösen Engel des Helden in Gestalt eines königlichen Polizei-Inspectors.

IV.

Wer ist dieser Held des Romans, der Träger einer die Wahrheit und die Gesellschaft auf den Kopf stellenden Weltanschauung? Ein Auswurf eben derselben Gesellschaft, un damné social; ein Galeerensklave, gekleidet in die Farbe, mit welcher die Menschheit ihre höchsten Gipfel und ihre tiefsten Abgründe verhüllt, in Purpur, in den Purpur des Elends. Le pourpre d'en bas, so nennt Hugo die Sträflingsjacke des Bagno; es fehlt nur, daß die grüne Kappe der lebenslänglich Verurtheilten dem Siegeskranz der Märtyrer verglichen werde.

Bekanntlich erscheint das rothe Gespenst aus Toulon nicht zum ersten Mal in der Literatur. Vor dreißig Jahren haben zwei Galeerensklaven die Bühne der Pforte St. Martin, und von dort aus, wie billig, sämmtliche deutsche Hof- und Nationaltheater unsicher gemacht. Auch in Novellen und Romanen ist der unheimliche Gast oft ein willkommener gewesen. Das kitzelnde Behagen an einer gehörigen Gänsehaut liegt einmal so tief in der menschlichen Natur, daß der neue Pitaval weit gieriger verschlungen zu werden pflegt als der trefflichste Roman großer Meister. Dabei bestand jedoch bisher die Ueberlieferung, daß der Galeerensklave in Wirklichkeit und in der Literatur Gegenstand entweder des Abscheues und der Furcht oder des Mitleids war. Den Misérables blieb es vorbehalten, ihn als Musterbild sittlicher Vollkommenheit zur Bewunderung aufzustellen, seinem Cultus Altäre zu bauen. Hugo erhebt ihn zum Mittelpunkt seines Werks in so ausschließendem

Grade, daß die übrigen Figuren neben ihm verschwinden, das Ganze fast eine Biographie des Einzelnen wird, und somit eine alte Regel des Romans, Einheit des Helden, in einem neuen Exempel wieder einmal zu Ehren kommt. Aus der untersten Hölle, durch alle Grade des Fegfeuers wird der Unselige vor unsern Augen selig gemacht. Nach einem mit aller Wollust der Grausamkeit durchgeführten Beatificationsproceß verklärt ihn die Poesie, obgleich (nicht doch: weil) die Gesellschaft ihm eine bürgerliche Restitution versagt. Er stirbt als Heiliger: sein Haupt wird genannt la vénérable tête blanche, seine Hand l'auguste main. Die Polizei in eigener Person, irre gemacht an ihrer gesellschaftrettenden Aufgabe, weiß nicht, ob sie in dem edlen Missethäter einen Menschen oder einen Engel erblicken soll, und, um die verkehrte Welt vollständig auszuspielen, stürzt sie sich selbstmörderisch ins Wasser.

Jean Valjean heißt der Held. Das Elend beginnt schon mit dem Namen, der eigentlich keiner ist. Valjean entsteht aus der Corruption V'la Jean. Der stereotype Bedientenname bezeichnet so wenig ein Individuum wie später die Nummer im Bagno. Jean Valjean hat keinen Namen. Er wird geboren um 1765 in der Brie, die durch ihren Käse berühmt und wegen ihres Weins berüchtigt ist. Sein Vater war Holzknecht; er verunglückte in seinem Berufe. Auch die Mutter starb früh. Der Sohn, ebenfalls Holzknecht, wächst wild auf wie die Bäume des Waldes; wilder als sie, denn die Bäume putzt er, ihn Niemand. Er bleibt sich selbst überlassen, lernt weder lesen noch schreiben, nur das Beil führen und die Büchse des Wilderers. Eine ältere Schwester ist das einzige menschliche Wesen, das seiner sich annimmt. Er vergilt es an ihren sieben Kindern. Eines Winters — wir erzählen in den kurzen athemlosen Sätzen des Originals, ein Staccato der Leidenschaft, das wie kleingehacktes Blei aus der Bombe trifft — eines Winters kommt das Elend aus. Jean hat keine Arbeit. Das Haus hat kein Brod. Kein Brod. Buchstäblich. Sieben Kinder. Da stiehlt Jean. Sonntag Abends bricht er im Bäckerladen ein und nimmt durch's Gitterfenster einen Laib Brod. Er wird erwischt und wandert im Mai 1796 auf fünf Jahre auf die Galeere. Wiederholte Fluchtversuche dehnen seine Haft zu neunzehn Jahren.

Im October 1815 verläßt er Toulon, wo er lesen und schreiben und die Gesellschaft hassen gelernt hat. Er wirft sich zu ihrem Richter auf und verurtheilt sie zu seiner Feindschaft. Die Fehde beginnt. Er ist frei, aber vogelfrei. Wohin er kommt, verschließt ihm der gelbe Reisepaß des entlassenen Sträflings Thüren und Hände. Der Schenkwirth jagt ihn vom Herd, der Bauer legt auf ihn an, wenn er um ein Obdach bittet, der Kettenhund beißt ihn aus seiner Hütte weg. Nur ein Haus, ein Herz öffnet sich dem Ausgestoßenen: des Bischofs, der einzigen Lichtgestalt im Buche. Er speist ihn an seinem Tisch, bettet ihn in seinem Lager. Zum Dank stiehlt der Gast die silbernen Bestecke des Gastfreundes. Gensdarmen fassen den Flüchtigen und führen ihn zurück. „Mein Sohn," sagt, schier zu evangelisch, der barmherzige Samariter, „du hast die silbernen Leuchter auf dem Kamin vergessen, die ich dir ja auch geschenkt hatte." Wie ein Wahnsinniger stürzt Valjean fort und rast, mit dem Gewitter um die Wette, über die Haide. Aber (ein psychologisch tiefer Blick und feiner Zug des Dichters) die unglaubliche Gutthat hat die böse Natur nicht gebessert, nur erschüttert, geblendet, wie ein zu grelles Licht auf die lange Nacht. Ein Savoyardenknabe kommt des Wegs: ihn fällt der wieder entfesselte bestialische Trieb an und raubt ihm ein Zweifrankenstück. Darauf erst tritt die Krisis ein. Valjean weint, er wüthet wider sich selbst, er ist gerettet.

So weit das Vorspiel. Im ersten Aufzug tritt der Held in der nördlichen Provinzialstadt an der Maas oder Marne auf, als ein anderer, ein neuer Mensch. Er nennt sich Madeleine, vielleicht nach Maria Magdalena. Durch industrielle Verbesserungen in der Fabrication und Verarbeitung des Gagaths und der Glasperlen wird er der Wohlthäter des Orts, der Gegend, des Departements. In fünf Jahren legt er ein Vermögen von 600,000 Francs zurück und bei Laffitte in Paris an. Der „Vater Madeleine", wie ihn seine Mitbürger zuerst heißen, avancirt zum „Monsieur Madeleine", später gar zum Maire. Der Stein, den die Bauleute verworfen haben, ist zum Eckstein oder Schlußstein der Gesellschaft geworden. Aber Macht und Reichthum beglücken ihn nicht; er lebt einfach, einsam, streng gegen sich und gegen andere. Ein Opfer dieser

Strenge wird ein Weib; das von der Grisette allmählich zur Dirne herabgesunken ist. Zu spät erkennt Valjean das Unrecht, welches auch an ihr durch die Gesellschaft verübt wurde; sie stirbt in seinen Armen, nachdem er gelobt, ihr Kind, dem zu Liebe sie sich verkauft hatte, als das seinige anzunehmen. Hierin verhindert ihn jedoch der plötzliche Rückfall in's alte Elend. Durch eine Verkettung unglücklicher Umstände war ein ebenfalls entlassener Galeerensträfling auf Valjean's Namen wieder ergriffen worden. Valjean's Gewissen erwacht. Er stellt sich dem Gericht und wird nach einem abermaligen Fluchtversuch aus seiner provisorischen Haft, im Juli 1823, diesmal auf Lebenszeit, nach Toulon zurückgeliefert.

Schon im November desselben Jahres entweicht er, der Abwechselung willen zu Wasser, und erreicht Paris. Sein Capital hat er zu bergen gewußt und im Walde vergraben. Nun entführt er das Töchterlein der verstorbenen Magdalena ihren nichtswürdigen Pflegeeltern und beginnt, natürlich unter einem dritten Namen, ein patriarchalisches Stillleben, das nur durch die Späherblicke, theils der Polizei, theils der Gaunerei von Paris, unliebsam unterbrochen wird. Mit dem Kind im Arm flüchtet der alte Mann aus einem Schlupfwinkel in den andern. Sein ganzes Herz hängt an Cosette. Das ihrige jedoch, da es erwacht, versenkt sich in platonischer Neigung an einen jungen Studenten, den Valjean hassen muß als den Räuber seines einzigen späten Glücks, und doch nicht hassen kann, da die Tochter ihn liebt. Großmüthig und unerkannt rettet er den gefährlich verwundeten Jüngling aus dem Barricadenkampf am 6. Juni 1832. Im nächsten Winter werden die Liebesleutchen ein Paar, von Vater Valjean verschwenderisch ausgestattet. Doch läßt dessen strenge Rechtlichkeit nicht zu, daß seine Vergangenheit dem Schwiegersohne verborgen bleibe. Er entdeckt sich diesem, nicht der Tochter. Voll Entsetzen zieht sich Marius zurück, allmählich auch Cosette: Jugend, Glück und Liebe machen egoistisch. Valjean verzweifelt und verschmachtet allein. Erst in seiner letzten Stunde erkennen die Undankbaren, was er an ihnen gethan und kehren reuig zu ihm zurück. Er stirbt versöhnt in ihren Armen. Der Vorhang fällt über einer thränenreichen Abschiedsscene, welche die

silbernen Candelaber des guten Bischofs mit einem sanften Heiligenschein umgeben.

Das Bild des Helden, zugleich ein Bild des Buchs — denn das Buch ist der Held — zeigt, wie bei aller Schärfe der Umrisse, bei allem Glanz der Farbe, in der Composition eine gewisse großthuende Dürftigkeit sich bemerkbar macht. Ein Vergleich läßt die dreibändige Notre Dame de Paris reichhaltiger an Stoff, energischer in der Stimmung, mächtiger in der Ausführung erscheinen als die dreimal längeren Misérables. Jenes ist das Werk eines dreißigjährigen, dieses eines sechzigjährigen Dichters. In jenem wirkt ein künstlerisches Princip, die romantische Weltanschauung, in diesem eine politische Tendenz. In jenem quillt, voll und rasch aus dem Innern hervor, der Strom der Erfindung, der in diesem streckenweise ganz und gar stockt und im Sande der Reflexion verrinnt. Wie viele Motive aus den Misérables, wie viele Figuren sind Wiederholungen aus geist- und zweckverwandten Schriften! Entweichungen aus dem Gefängniß, vergrabene Schätze, Polizeiverfolgungen, finden sie sich nicht in französischen, englischen und deutschen Romanen zu Dutzenden? Die Detectives sind durch Boz stehende Figuren geworden; im Monte-Christo und in Bocage's „Puritanern von Paris“ kommen Reichthümer zum Vorschein, gegen welche Valjean's ehrlich erworbene 600,000 Francs eine Lumperei sind, und vergraben thut sogar der schüchterne Deutsche, wenn auch nur Papiere und Documente statt baaren Geldes. Im französischen Roman wie im französischen Theater herrschen Typen; hier wie dort muß eine glänzende Technik den Mangel an Originalität decken. Wie Einer anlegt, verwickelt, entwickelt, abwickelt, so gleich eine ganze Reihe. Im Allgemeinen gemessen, steht das Niveau der französischen Tagesliteratur im Fach des Romans ziemlich hoch; aber wie viele einzelne, selbständige, individuelle Physiognomien, wie viele Charakterköpfe ragen daraus hervor und werden als solche in der Literaturgeschichte erhalten und erhaben bleiben? Sie sind zu zählen: Hugo, der Meister des romantischen Styls, Georges Sand, die Schöpferin des roman intime, Balzac, der Erbauer des ächten, ernsthaften socialen Romans, der dicke Großpapa des Feuilletons, Jules Janin, im Boudoirroman Dumas Sohn, im unsittlichen

Sittenbilde Daudet. Der Rest, so zahlreich er auftritt, so laut er schwatzt — der Rest wird Schweigen sein, noch ehe seine Zeit erfüllt ist.

V.

Neben Valjean, haben wir gesagt, verschwindet das übrige Personal des Romans. Damit ist nicht behauptet, daß die Gestalt des Helden dem Dichter vorzugsweise gelungen sei. Im Gegentheil. Dem größten Maler widerfährt es wohl, daß die Hauptfigur seines Werkes, diejenige, auf welche er den meisten Fleiß, die tiefsten Studien, die sorgfältigste Zeichnung und Farbengebung verwandte, steif, kalt, übertrieben, gezwungen, unnatürlich herauskommt, während kleine Gruppen im Hintergrund, absichtslos mit ein paar Strichen hingeworfen, volles Leben und ausdrucksreiche Charakteristik athmen. Aehnlich ist es dem Dichter mit Valjean ergangen. Wir wollen um eine oder die andere Verzeichnung mit ihm nicht rechten, obgleich es immerhin zweifelhaft bleiben mag, daß irgend ein Gericht der Welt wegen eines, wenn auch mit nächtlichem Einbruch, gestohlenen Brodes auf fünf Jahre Galeeren erkennt. Und doch beruht darauf die ganze Fabel allein. Das sind Einzelheiten, meinethalben poetische Licenzen, die dem in allen Stücken so fleißig und genau nach der Wirklichkeit arbeitenden Schriftsteller leicht hingehen. Aber es bleiben größere Widersprüche in der Grundanlage des Charakters zu lösen: Wodurch erklärt es sich, daß ein so bußfertiger und zerknirschter Sünder, wie Valjean ist, dem Arm der Gerechtigkeit sich entzieht, so oft er ihn faßt, da doch die wahre Reue ihr Kreuz schweigend und ohne Widerstreben auf sich nimmt? Warum erwacht in dieser so rein und hoch dargestellten Natur das Gewissen immer erst dann, wenn ein Anstoß von außen es weckt? Wenn Valjean die Gesellschaft und das Gesetz so tief unter sich fühlt, daß er nicht von ihnen, sondern nur von sich selbst, als der obersten Instanz sein Urtheil fordert, weßwegen legt er auf den Frieden mit der Gesellschaft und dem Gesetz fortdauernd noch so gewaltigen Werth? Hier liegen Sprünge und Lücken in dem Charakterbild, welche aus der innern Unwahrheit und der äußerlichen Tendenz des

Werkes fließen; der Dichter schildert nach vorausgenommenen Standpunkten, nicht nach der Natur; er treibt Schablonenmalerei.

Ganz anders verhält es sich mit den in zweiter Linie stehenden Figuren; sie alle sind, mit einziger Ausnahme des liebenden Pärleins, geradezu meisterhaft zu nennen. Vor allem der sittliche Gegenfüßler Valjean's, Polizeiagent Javert, ein Mann aus einem Stück und Guß, Fanatiker für Gesetz und Gesellschaft, das blinde Werkzeug aller ihrer Organe, vom Großsiegelbewahrer von Frankreich an bis zum letzten Feldhüter herab. Gleich Valjean ist er ein Kind des Elends, im Gefängniß von einer Vagabundin geboren. Aber wie zwei Ströme ihre Quellen an einem und demselben Felsen und dennoch ihren Lauf nach entgegengesetzter Richtung haben können, so diese zwei Menschen: Valjean ist der Wolf, Javert der Hund, beide durch Racenverwandtschaft und durch Racenhaß in nothwendige Beziehung zu einander gesetzt. Javert zerstört sich selbst, sobald er an seinem Recht irre gemacht, oder, wie Hugo es treffend bezeichnet, aus dem Gleise gebracht wird — déraillé. Vom Anfang bis zum Ende ist dieser Charakter so natürlich wie consequent gehalten; schon die Schilderung der Persönlichkeit kann für ein Genrebild ersten Ranges gelten. Gleich vorzüglich wirkt im malerischen Halbdunkel der Composition das Gesindel, le mauvais pauvre, obschon dergleichen Gruppen den Reiz der Neuheit längst verloren haben. Es gab eine Zeit, wo auf jeder Kunstausstellung italienische Banditen, mehr oder minder frei nach Horace Vernet, den harmlosen Zuschauer anfielen; sie waren damals in der Wirklichkeit noch seltener, als in der fortgeschrittenen Gegenwart. Von der Leinwand gingen die Lumpen auf das Druckpapier über, als die Spitzbubenromane Mode wurden. In den Misérables sind sie recht eigentlich am Platz und zu Hause; doch wird die Familienähnlichkeit Thenardiers mit dem Schulmeister in den Mystères, seiner Frau mit der Chouette daselbst auch dem Unbefangensten auffallen; sie erstreckt sich bis in die kleinsten Züge, wie die Grausamkeit gegen das unschuldige Kind. Der hoffnungsvolle Nachwuchs des edlen Paares, Eponine, die verlorne Dirne, die nur noch einen reinen Fleck an Leib und Seele hat, ihre unglückliche Liebe zu Marius, für welchen sie stirbt — Gavroche, der Pariser

Taugenichts nach Bouffé, der vor der Barricade fällt, einen Gassenhauer auf der Zunge — die zwei Kleinen, welche in der Ferne bloß auftauchen, um im Dunkel spurlos zu verschwinden — dieses ganze Kindervölklein ist, wie auch die erste Jugend der armen Cosette, in so weichen Tönen, mit so anmuthigen, zarten Zügen gemalt, als hätte Hugo Zeitlebens nichts anderes als Rafaelische Engelsköpfe geliefert. Nicht dasselbe gilt vom lateinischen Viertel, das ebenfalls eine breite Stelle in dem Panorama einnimmt. Unstreitig hat der Pariser Student sammt seiner Grisette im Roman sich überlebt wie in der Wirklichkeit, in beiden Sphären durch ein viel schlimmeres Element, die femme entretenue, überholt. Jene traten zu oft, in zu verschiedener und doch im Grunde stets derselben Weise auf. Ob Paul de Kock den Cancan in der Chaumière von 1850 schildert, oder Victor Hugo eine Landpartie zum Restaurant Bombarda aus dem Jahr 1817 — es kommt ziemlich auf eins heraus, wenn nicht gar für derartige Vorwürfe die derbe niederländische Manier des erstern besser sich eignet, als des letztern pathetischer Vortrag. Das geistige Leben der Pariser Schulen, die Gährung in den jungen Gemüthern während der Restauration und des Julikönigthums, die Zeit republicanischer Visionen und socialistischer Träume hat Balzac tiefer erfaßt und wirksamer geschildert als irgend ein anderer Schriftsteller.

Mit den ehrlichen Leuten in den Misérables werden wir rasch fertig: es giebt ihrer nur wenige. Monseigneur Bienvenu, ein Namens- und Geistesbruder Bonaventura's im Zauberer von Rom, ist die einzige ideale Gestalt, dafür aber auch so ideal, daß sie den Boden verliert. Ein Bischof, der sich von einem sterbenden Conventsmanne den Segen holt — den Segen der freien Menschheit für den Kirchenfürsten — dürfte auch in dem philosophischsten Zeitalter kaum zu finden sein. Bemerkenswerth bleibt immer die Neigung der gegenwärtigen Literatur in Frankreich, dem katholischen Clerus Genugthuung zu geben für die während der Revolution und Restauration durch Zerrbilder erlittene Ungerechtigkeit; auf jeden lasterhaften oder lächerlichen Pfaffen von damals trifft heut ein edler Priester. Wohin sich die Opposition nicht flüchtet und verbirgt!

Der Repräsentant der Gesellschaft und des guten Bürgerthums, Herr Gillenormand, ein achtzigjähriger Egoist, Legitimist, Voltairist, ist ein künstlerisch sehr hoch, sittlich sehr niedrig anzuschlagender Charakter. Psychologisch richtig setzt der Dichter das einzige Band, durch welches dieses verknöcherte Herz mit der Welt noch zusammenhängt, in die Liebe zum Enkel. Die großelterliche Liebe ist von allen die blindeste. Und blind in der That muß man sein, blind wie der Großvater und die Braut, um sich über die Nichtigkeit des jungen Herrn Marius zu täuschen, der zuerst den Vater über den Großvater, dann diesen über jenen vergißt und verläßt, mit dem einen Legitimist und durch den andern Bonapartist wird, um am Ende auf die Barricade zu stürmen, nicht weil er sich zum Republicaner bekehrt hätte, sondern weil ihm sein Schatz abhanden gekommen. Daß die Liebhaberrollen nicht die dankbarsten sind, bewährt sich hier wiederum, und zwar an beiden Theilen, auch an Cosette, welcher ein gesunder Deutscher schwerlich Geschmack abgewinnt. Ihre Naivetät gemahnt zuweilen an Mimili. Wollen wir dergleichen moderne Schönheiten auch keineswegs an den Urbildern des „ewig Weiblichen" messen, an Gretchen oder Mignon, Julia oder Desdemona, so liegt doch in greifbareren Beispielen, in Immermanns Lisbeth, in dem Barfüßele unsers Auerbach, in George Sands Fadette ein Vergleich mit ächten Kindern des Volks nahe, der nicht zu Gunsten der jüngsten Marienblume spricht. Hugo selbst hat in Esmeralda ein unendlich besseres Frauenbild geschaffen. Ihre Liebe zu Phöbus ist natürlich, während durch das Verhältniß zwischen Cosette und Marius, sowohl im platonischen Stadium wie in den Flitterwochen, jene gewisse süßliche, lüsterne Sinnlichkeit hindurchgeht, von welcher der verstorbene Lenau zornig und voll Ekel zu sagen pflegte: „Es weht ein Bocksgeruch in dem Buch." Hircum olet: das war den Feinzünglern des römischen Kaiserreichs ein Reiz beim Weine, und mag für ihre Pariser Epigonen auch einer bei galanter Literatur sein; aber aus dem Volksroman soll doch, nicht weniger als der Jockeyclub- oder Esbouquet-Parfum, auch der scharfe Duft des Satyrtanzes verbannt bleiben.

Unsere Betrachtung verzichtet darauf, einzelne Figuren weiter zu verfolgen. Wir haben nur im Allgemeinen anzuerkennen, daß

jede derselben, auch die kleinste, des Bischofs Schwester und Haushälterin, oder die stammelnde Magd Valjeans, mit ein paar Zügen höchst charakteristisch hingestellt ist. Auf dieser Seite liegt ein großer Vorzug des Werks, liegt die Stärke des Dichters, wie überhaupt des realistischen Princips in der Poesie und in andern Künsten. Nach der Natur, nach dem Act arbeiten, ist die Aufgabe, und derjenige löst sie als Meister, der für die Auffassung den schärfsten Blick, für die Darstellung die feinste Hand besitzt. Von der Rachel erzählte man, gewiß mit Grund, sie habe im Spital das Sterben auf der Bühne gelernt. So hat auch Hugo für sein neuestes Werk Studien gemacht, vor denen wir alles Ernstes den Hut abziehen. Dergleichen schöpft sich nicht aus dem eigenen Innern, sammelt sich auch nicht in der Studirstube. Wer das Leben schildern will, der lerne es zuerst sehen — dann kennen — zuletzt wiedergeben; drei ganz und gar verschiedene Fähigkeiten und Thätigkeiten, die im Dichter zusammentreffen müssen, wenn er etwas Lebendiges schaffen will.

VI.

Schließen wir mit derjenigen Seite, die unseres Erachtens am höchsten steht: der Technik, dem Styl. Die Anerkennung darf hier um so entschiedener sich aussprechen, als sie einen allgemeinen Vorzug der fremden Literatur vor der einheimischen berührt: Wenn, durchschnittlich genommen, der Deutsche an schöpferischer Kraft, an Tiefe subjectiver Weltanschauung, an stimmungsvoller Durchdringung des Stoffs den Franzosen überflügelt, so hat er ihn um eine sichere Meisterschaft in der Form, um das angeborne Vermögen sinnlicher Gestaltung und Darstellung zu beneiden. Der Engländer nimmt durch das glückliche Gemisch sächsischen und normännischen Bluts in seinem Volksthum Theil an beiden Vorzügen: von dem incommensurablen Shakespeare nicht zu reden, halten sich in Köpfen wie Scott, Bulwer, Dickens das Können und das Wissen ungefähr die Wage. Dafür hat die ausgleichende Natur in England nur das Individuum, nicht die Nation mit dichterischen Gaben bedacht. Durch die romanische und germanische Race geht ein künstlerischer Naturtrieb: der Italiener singt, der Spanier tanzt, der Deutsche

dichtet und componirt; ein tanzender Engländer ist der schrecklichste der Schrecken, nur von einem übertroffen, von der singenden Engländerin. Das Volk ist durch und durch prosaisch; bloß der Einzelne, er aber auch potenzirt, poetisch.

Von Victor Hugo hat schon Heine geurtheilt, daß er ein Dichter sei, der die Poesie commandirt, und zwar in allen drei Formen. Welche neuen mächtigen Töne er in der Lyrik angeschlagen, ist bekannt; doch zeigte seine letzte Sammlung, la Légende des peuples, eine solche Ueberladung mit Zierrathen, so viel byzantinische Manier, daß Gedanke und Gefühl darunter verschwanden; sie braucht fast nur noch jene als das non plus ultra der Versification angesehenen Reime, die der Franzose rimes riches nennt, während sie dem deutschen Ohr eher ärmlich lauten. Im Drama wie in der Lyrik dankt der Dichter seine Triumphe hauptsächlich der Technik, der Sprache, der Form. Stoff und Bau seiner Trauerspiele haben von Anfang an bei der Kritik und beim Publicum mehr Widerspruch als Bewunderung gefunden. Es ist überhaupt die Frage, ob er auf der classischen Bühne Frankreichs so rasch durchgedrungen wäre, hätte nicht der Moment seines Auftretens ihn offenbar begünstigt. Talma lebte nicht mehr, die Rachel noch nicht, als der denkwürdige Schlachttag des Hernani im Théâtre français anbrach, und nach sehr zweifelhaften Wechselfällen auf des Dichters Seite sich neigte; es war der Vorabend seines 28. Geburtstags, der 25. Febr. 1830. Hugo selbst hat sich auf den Brettern Corneille's und Raciné's nicht gleich heimisch gefühlt, obwohl sein Debüt an den Cid noch anknüpft; er wanderte bald an die Pforte St. Martin, wo (wirksamer als die Mars, in welcher sich die Comédie française, nicht das romantische Drama personificirte) Frédéric Lemaître, die Georges, die Dorval, Boccage seinen Intentionen sich hingaben. Charakteristisch für diese ist der Umstand, daß Hugo's Drama gar bald, nach Hernani und Marion Delorme, den Alexandriner, der bis dahin der Tragödie unvermeidlich schien, vom Kothurn abschnallte und in Angelo, in Lucrezia Borgia, in Marie Tudor in ungebundener Rede über die Bühne stürmte. Die Prosa ist die Sprache der Reform, der Revolution.

Als Vater der neufranzösischen Kunstprosa kann nun Hugo allerdings nicht gelten; Châteaubriand hat ihm vorgearbeitet. Doch ist seine Sprache, sein Styl dergestalt originell und subjectiv von Anfang an gewesen und bis jetzt geblieben, daß der ästhetische Legitimist, welcher in Voltaire das Ideal des Französischen findet, noch zur Stunde behauptet: Schriftsteller wie Hugo und die Sand schreiben eigentlich gar nicht Französisch. Das malerische Element, welches Hugo in eine Sprache hineingetragen, die vor ihm höchstens zur Plastik sich verstiegen, die Gluth seiner Farbe, der Reichthum an Bildern, der jähe Sprung vom Kothurn auf den Soccus, der Bruch mit aller Ueberlieferung und Convention, die in der französischen Kunstgeschichte eine so gewaltige Rolle spielen — alle diese Eigenschaften haben ihn von vornherein nicht bloß als Neuerer, sondern als Fremdling in seinem eigenen Volk erscheinen lassen. Und doch kennzeichnen eben sie den ächten, den mächtigen Dichter, dem der abstracteste Begriff zum Bild sich substanziirt, der, wie es in den Misérables geschieht, aus dem Gauner-Rothwälsch eine concrete Erscheinung macht, einen Volksaufstand personificirt und dergleichen furchtbare Gestalten so deutlich hinzustellen weiß, daß man sie mit Händen greifen zu können meint. In dieser Weise eignet er seinen Stoff seiner Individualität und seinem Styl an; er steht über ihm, und wie mager derselbe auch an sich sein mag, er läßt ihn nicht eher los, als bis er ihn bis in die letzte Faser verbraucht, verarbeitet hat. Schilderungen wie die Gewissenskämpfe Valjeans, Vergleiche wie der eines über Bord gefallenen im Meer ertrinkenden Menschen mit dem aus der Gesellschaft ausgestoßenen Verbrecher, Schauergemälde wie der langsam qualvolle Tod im Flugsand — sie bekunden, daß nach dieser Richtung die Kraft des Dichters keineswegs abgenommen hat. Nur eine stellenweise Redseligkeit des Verfassers und seiner Personen mahnt allenfalls an das Alter, wenn hier nicht der Hang zu dramatisiren, ein dem Franzosen angeborner, den Epiker fortgerissen hat. Im Ganzen und Großen aber, in der Beherrschung des Stoffs und der Form, in der Technik steht das neueste Werk Hugo's vollkommen auf derselben Höhe wie die seines Mannesalters.

VII.

Als heiteres Nachspiel zur Tragödie liefern wir noch eine kleine Blumenlese aus der Geschichte der Misérables. Denn das Buch hat eine Geschichte: habent sua fata libelli. In frühern Zeiten begann diese Geschichte nach der Erscheinung; jetzt, wo sie die Reclame schreibt, geht sie derselben vorher. . . Die Reclame! Das paradiesische Alter des literarischen Lebens wußte von dieser glorreichen Erfindung nichts. Damals existirten Adam und Eva, Dichter und Publicum harmlos ohne Feigen- und andere Tagesblätter neben einander, für einander, mit einander; die Schlange der Kritik hatte ihnen noch nicht einmal den Zankapfel der Erkenntniß beigebracht, des Unterscheidens guter und schlechter Bücher. Im patriarchalischen Alter gestaltet sich das Verhältniß schon wesentlich anders, das Publicum mehrt sich; Familien, Stämme, Staaten werden gebildet, in der Literatur Coterie, Schule, Partei. Jede Erscheinung wird besprochen, von den Anhängern wie von den Gegnern; Kritik und Antikritik führen das Wort, so daß doch immer noch zweierlei Ansichten oder Urtheile zu Gehör kommen. Daraus entwickelt sich denn früher oder später eine goldene, silberne, eiserne Tyrannei — je nachdem — die ihrerseits wieder in Anarchie umschlägt. Mit ihr beginnt das Reich der Reclame. Die Kritik wird nicht mehr gehört, weder freundliche, noch feindliche. Alle Autorität und aller Glaube an eine solche ist erschüttert. Kein Name gilt, zieht oder schützt noch. Der Verleger besorgt Alles: Lob, so viel wie möglich, Tadel, so weit wie nöthig, um den Schein zu retten oder Widerspruch hervorzurufen. Die Literatur ist ein Geschäft geworden, der Buchhandel eine Speculation; die Reclame vermittelt sie mit dem Publicum; der Puff, der Tatar, die Ente besorgen die marktschreierischen Späße, die zum Erfolg helfen müssen.

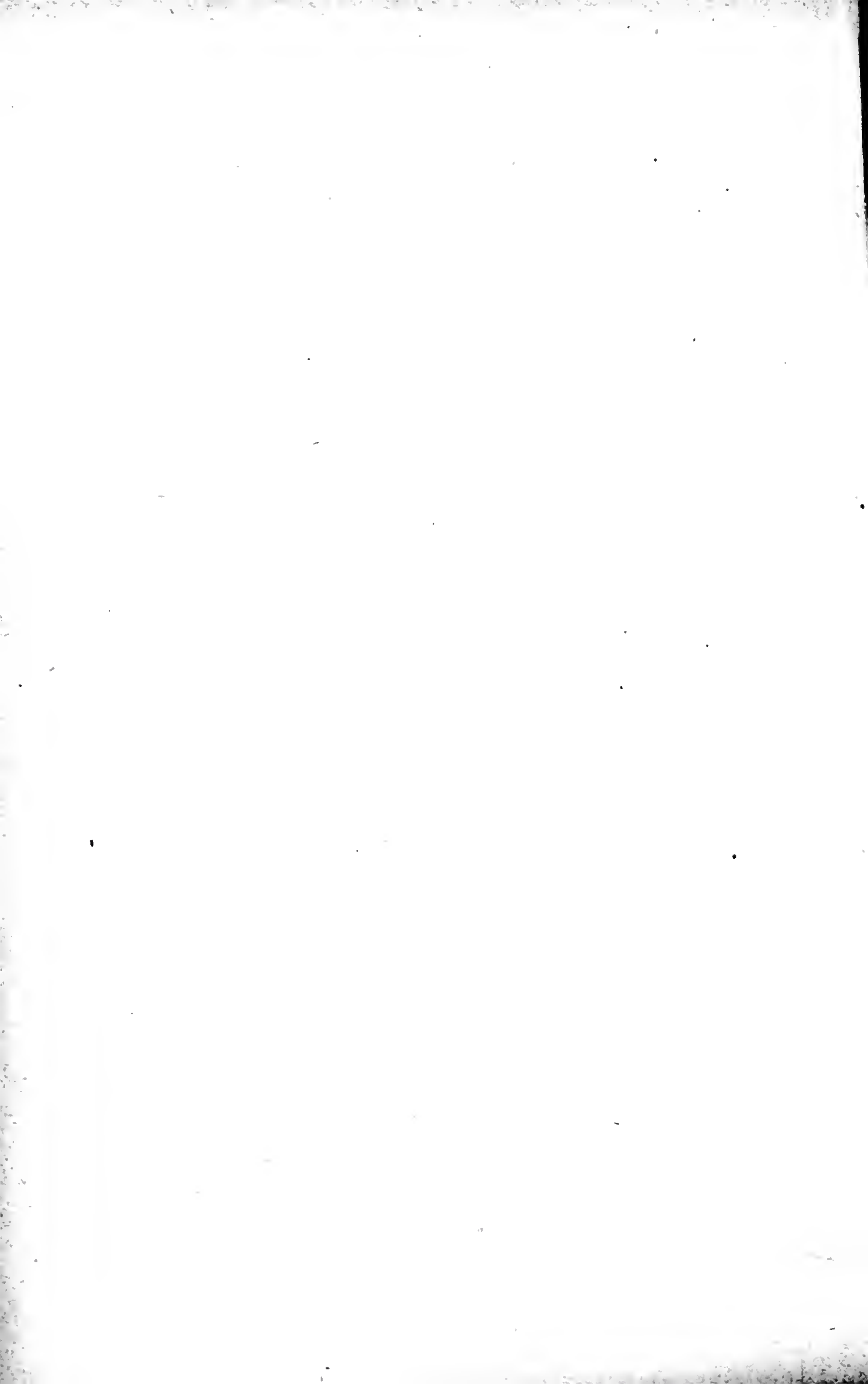
Unter solchen Zeichen und Wundern haben auch die Misérables das Licht dieser elenden Welt erblickt. Um sie in Scene zu setzen genügten Kräfte und Mittel einer einzigen, gewöhnlichen Buchhandlung nicht. Der Hebel der Neuzeit, Association, mußte angewendet werden. Es trat, eigens zum Verlag und Betrieb des Werkes,

eine Actiengesellschaft zusammen, Lacroix, Verboeckhoven u. Co. in Brüssel. Reclame. Noch ehe ein Blatt Manuscript in der Druckerei zerschnitten worden war, gingen die Anpreisungen los, die sich von Woche zu Woche, oft in der ergötzlichsten Weise, variirten. Auf einmal kam eine Schreckensbotschaft: der Druck hatte eine Unterbrechung erlitten! Warum? Die Setzer waren von so tiefer Rührung ergriffen, daß Thränen ihre Augen verdunkelten; sie konnten nicht weiter lesen, nicht weiter setzen. Reclame. Ein anderes Mal verschwand auf eine räthselhafte Weise ein Blatt Manuscript; ob nicht die Polizei ..? .. Reclame. Nicht doch, ein reisender Russe, leidenschaftlicher Autographensammler, hatte bei einem Besuch in der rühmlichst bekannten Officin (kleine Nebenreclame) der Versuchung nicht widerstehen können und das Blatt annectirt; als er dasselbe durchliest, schaudert er vor dem Inhalt einer furchtbaren Darstellung des bösen Gewissens und schickt das Raub reumüthig zurück. Reclame. Gleichzeitig mit der Erscheinung des Originals werden die autorisirten Uebersetzungen in acht lebende Sprachen Europa's angekündigt; Reclame. Neben der Wahrung aller möglichen Rechte gegen Nachdruck behält man sich auch die Dramatisirung vor. Ein Sohn des Dichters — seit die Literatur ein Geschäft wie jedes andere geworden, setzen die Kinder dasjenige des Vaters unbefangen fort — Monsieur Charles oder Monsieur François Hugo reist nach Paris, um die Bühne den Misérables zu erobern, scheitert jedoch an dem Verbot der kaiserlichen Theatercensur. Starke Reclame. Aus allen Schaufenstern belgischer Kunst- und Buchläden starrt uns lebensgroß, „im Purpur des Elends“, mit gestutzten Haaren, Jean Valjean entgegen, und wenn wir erschreckt zur Seite springen, winkt Cosette mit einladendem Lächeln einzutreten. Reclame mit Illustration. Der Ertrag des Werks wird als ein so außerordentlicher dargestellt, daß von einem Theil desselben ein Asyl für heimathlose Schriftsteller in der Nähe von Brüssel gegründet werden soll. Reclame ad hominem. In Brüssel hat ein Misérables-Bankett stattgefunden, wobei Victor Hugo's Rede und alle zu seinen Ehren ausgebrachten Trinksprüche stenographirt, lithographirt und in fliegenden Blättern an alle fünf Erdtheile expedirt worden. Reclame, Reclame und kein Ende. Gutzkow

hat Recht, wenn er ausruft: „Der Genius wird zum Meßelephanten."

Und das alles geschah nicht etwa in Paris, sondern in Brüssel, in dem sonst so verhaßten und gefürchteten Hauptquartier des Nachdrucks französischer Bücher. Dasselbe hat sich in eine Citadelle, ein befestigtes Lager gegen die ehemalige Metropole — das Piratenriff in einen Nothhafen verwandelt. O Zeichen der Zeit!

Unstreitig ist an den meisten jener Manöver der Dichter unbetheiligt, so weit er sich der Mitwirkung oder Mitleidenheit an ihnen hat entziehen können. Daß sie bei einem Namen wie dem seinigen nöthig erschienen, ist an und für sich traurig genug. Der französische Schriftsteller hat schon durch die Sprache, in welcher er schreibt, einen ungemeinen Vorsprung. Kommt nun eine Berühmtheit wie die Victor Hugo's hinzu, so meint man, das Papier hätte unter dem Druck eines so unwürdigen wie überflüssigen Schwindels erröthen müssen. Der Franzose zuckt die Achseln, wenn man ihn darüber angeht, und sagt lachend: „Que voulez-vous? Vous finirez par l'imiter." Der Engländer begreift kaum, wie sich jemand über etwas durchaus Natürliches verwundern kann. Der Deutsche schämt sich, einstweilen noch, für alle übrigen. Es wird eine Zeit kommen, wo auch er aus Scham über die Scham erröthet!



Zwei Bilderstürmer:

Ein alter Prakticus; der Realist.



(„Die Shakespearomanie." Zur Abwehr. Von Dr. Roderich Benedix. Stuttgart, Cotta, 1873. — „Shakespeare-Studien" [eines Realisten]. Von Gustav Rümelin. Zweite Auflage. Stuttgart, Cotta, 1873.)

I.

Ob es Zufall ist oder Absicht, daß diese zwei Bücher in demselben Augenblicke und demselben Verlage erschienen, trotzdem das eine ein Nachlaß, das andere eine um mehrere Jahre verspätete neue Ausgabe? Wer die geharnischten Vorreden liest, mit welchen der Verleger das erstere, der Verfasser das letztere einführt, der wird die Antwort auf die Frage mit Händen greifen. Absicht ist es, unverkennbare, eingestandene Absicht. Es handelt sich in beiden Werken um Einen Gegenstand; sie sind offene Streitschriften und Tendenzschriften. Der Streit geht gegen den ketzerischen Shakespeare-Dienst, von welchem die deutsche Nation bekehrt werden soll; die Tendenz auf die Aufgabe, besagte Nation in den Schoß der alleinseligmachenden deutschen classischen Literatur, Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung, zurückzuführen. Zu diesem Zwecke wird die berühmte, sonst so vornehme, vorsichtige, jedem öffentlichen Hader grundsätzlich abgeneigte Verlagshandlung über Nacht kriegerisch. Sie läßt in einem und demselben Bücherballen vom Stapel: den ererbten Monitor „Benedix", der gegen das Fort „Shakespeare" sammt seinen Außenwerken, Commentarien, Biographien u. s. w. eine volle Breitseite giebt — 446 Seiten Groß-Octav — und das neu aufgetakelte Kanonenboot „Rümelin", armirt mit zwölf Capiteln. Ueber beiden wird die nationale Flagge aufgehißt, die nun einmal heutzutage allerlei zweifelhafte Waare decken muß. Wie käme sonst Benedix, der harmloseste, politisch unschuldigste aller Schriftsteller, der niemals in Nationalität gemacht hat, dazu, daß unmittelbar nach seinem Tode sein Nachlaß feierlich signalisirt wird als Vermächtniß an die deutsche Nation, Zeugniß gebend von des Ver-

fassers echtem deutschen Sinne, seinem durchaus patriotischen Charakter? Welchem Signale Rümelin's Vorrede mit einigen Leucht-Raketen secundirt, zum Exempel: Die Stellung wird sich ändern müssen, welche Shakespeare in der deutschen Literatur bisher eingenommen; die besondere Mission, welche ihm die Shakespearomanen zuerkannt („eines Befreiers von beengenden Kunstformen und eines Ideals des historisch-politischen Nationaldichters“) ist erfüllt, hat aufgehört. Seit wann und warum? Nun, antwortet Rümelin, weil das deutsche Volk jetzt auch seine Schlachten bei Azincourt und Bosworth siegreich geschlagen und nach langem Hader und Bürgerkriege eine feste einheitliche Reichsgewalt wiedergefunden hat. Ein Trugschluß, welcher dem Herzen des schwäbischen Shakespeare-Stürmers mehr Ehre macht, als seinem sonst so streng logisch und so fein dialektisch geschulten Kopfe. Weil das deutsche Reich Lothringen und Elsaß, auch Holstein und Schleswig zurückerobert hat, besitzt es darum doch noch kein deutsches National-Theater. Weil die neue politische Einheit und Freiheit unter manchen alten Banden und Schranken die national-politische Tendenz-Poesie aufhebt, ist deswegen die ersehnte nationale dramatische Poesie in Deutschland noch nicht geboren. Große Zeiten mögen große Staatsmänner machen, große Kriege große Feldherren. Sie thun das auch wohl nicht immer und nicht überall. Aber große Dramatiker entstehen niemals und nirgends aus großen Krisen oder Katastrophen im Volks- und Staatsleben; zu ihrer Erscheinung braucht es anderer Constellationen. Welcher? Auf diese positive Frage läßt sich Rümelin nicht ein, wie denn seine Shakespeare-Studien überhaupt vorwiegend negirender Natur sind. In ungleich höherem Grade haftet diese Eigenschaft an dem Zwillingsbruder aus Benedix' Nachlaß. Seine Devise lautet zwar „Zur Abwehr“, aber eigentlich sollte sie „Zum Angriff“ heißen; denn das Buch ist eine Action, keine Reaction. Wie es bei rein polemischen, nicht minder bei rein panegyrischen Schriften zu geschehen pflegt, schießen Beide, Rümelin und Benedix, über ihr Ziel hinaus; abgesehen davon, daß sie im Ziele sich irren. Sie wollen die Shakespeare-Narrheit züchtigen, aber sie treffen Shakespeare selbst. Ihr Bildersturm gilt in der Richtung dem Altar sammt seinem bald lästigen, bald lächerlichen

Reliquienkram; in der Ausführung jedoch fallen die gröbsten Hiebe auf das Götter-, das vermeintliche Götzenbild.

Wer ihn gekannt hat, unseren grundbraven ehrlichen Benedix — und wer hätte ihn nicht gekannt, das gute „bemooste Haupt" des kleinbürgerlichen Lustspiels, den „alten Magister" aller deutschen Hof-, Stadt-, Wander- und Haustheater seit dreißig Jahren und darüber? — der erkennt ihn in seinem Shakespeare-Buch sicher nicht wieder. In der That schwante seinen persönlichen Freunden nichts Gutes, als — zuerst gelegentlich des Nekrologs im Feuilleton der „Neuen Freien Presse" — die Rede ging von seinem nachgelassenen Shakespeare-Essay. Es hat nun einmal mit den meisten posthumen Werken nicht blos in Deutschland, sondern in jeder Literatur seine besondere, keineswegs günstige Bewandtniß, und das aus ganz natürlichen Gründen. In den seltenen Fällen, in welchen ein Schriftsteller mitten aus seinem Schaffen, über halbvollendeten Werken, in den Jahren voller Arbeitskraft durch den Tod abgerufen wird, mag es ein Recht, mag es sogar eine Pflicht der Pietät sein, die Hinterlassenschaft herauszugeben, Zerstreutes zu sammeln, Bruchstücke, ergänzt oder in Trümmern, an's Licht zu ziehen. Wenn aber ein Dichter sein Leben auslebt oder gar sich selbst überlebt, dann lasse man doch, was auch in seinem Schreibtische an vergilbten Manuscripten sich vorfindet, ruhig liegen. Der Mann wird sicher gewußt haben, warum er ein oder das andere Trauerspiel, obgleich fix und fertig, im Pult behielt, weßwegen er welk gewordene Gelegenheits-Gedichte oder eine im weiland „Taschenbuch für Liebe und Freundschaft" ehrlich begrabene Novelle nicht in seine „vermischten Schriften" und „sämmtlichen Werke" aufgenommen. Hobelspäne, von der Arbeitsbank beim Schaffen abgefallen, gehören in das Kopfkissen im Sarge, nicht auf den Tandelmarkt. Es ist keineswegs Pietät, sondern das bare, blanke Gegentheil, höchste Impietät ist es, welche hausiren geht mit Erbstücken, mit einer Leiche krebst. Beispiele sind gehässig; sonst fänden hier unsere größten und edelsten Namen Platz, die Schiller, die Goethe, die Humboldt, deren reine Glorie nicht nur nicht erhöht, sondern bis in die späteste Nachwelt hinein getrübt worden ist durch die Ausstellung ihrer „Heimlichkeiten" vor allem Volke.

Auch dem Andenken Benedixens ist in keiner Weise ein Dienst geschehen durch Veröffentlichung, sei es nun berufene oder unberufene, seines Nachlasses. Kritik und Theorie waren überhaupt niemals seine starke Seite; ihm fehlte dafür das erste Erforderniß, das, was man mit einem bezeichnenden Ausdruck einen guten Schulsack nennt. Und nun gar Benedix über Shakespeare, Benedix wider Shakespeare! Giebt es doch in der gesammten Literatur kaum einen schrofferen Gegensatz als den: Shakespeare — Benedix! Zwar läuft ihr äußerlicher Lebensweg scheinbar parallel: Beide sind Schauspieler, dramatische Dichter, Theater-Directoren gewesen; drei nahe verwandte Berufsarten, die einander ergänzen und fördern. Allein neben diesen oberflächlichen Aehnlichkeiten welche tiefen Unterschiede! Shakespeare's Genius wurde getragen von der größten Stadt der damaligen und noch der heutigen Welt, von London, obendrein vom London der Königin Elisabeth, wie Molière es ward vom Paris Ludwigs des Vierzehnten; Benedix wuchs auf, aber nicht einmal aus, in dem beengenden Dunstkreise alter, echter deutscher Kleinstädterei. Bei Shakespeare die größte Universalität, welche dem Dichter und dem Menschen überhaupt erreichbar ist; bei Benedix eine nur im Kleinen große Specialität. Shakespeare durch volle künstlerische Freiheit zum Meister geworden, Benedix durch eine an sich nur löbliche und weise Beschränkung. Shakespeare absoluter Selbstherrscher in allen Gattungen dramatischer Poesie, von dem festen Boden der Historie an bis in die luftigen Höhen des Märchenspieles, der Schöpfer neuer Formen, in der Charakteristik und in der Technik gleich mannichfaltig, verschwenderisch, urkräftig, in jedem neuen Werke ein Neuer und ein Anderer; Benedix vom ersten Stücke bis zum letzten derselbe, immer in dem nämlichen Kreise sich bewegend, und zwar in dem enggezogenen des bürgerlichen Lustspiels, in der Charakteristik zwar lebendig und wahr, nach der Natur zeichnend, jedoch allzeit befangen in dem Mikrokosmos der nächsten und untergeordnetsten Gesellschaft, in den Motiven so einfach, so arm, daß er es nicht für einen Raub hält, ein und dasselbe — wie das förmlich stereotyp gewordene Motiv der verwechselten Briefe — durch eine ganze Reihe von Stücken zu wiederholen. Shakespeare's Sprache in gebundener und in ungebundener Rede von gleicher

Meisterschaft, in Feuerzungen sprechend (ruft er doch selbst eine „Feuermuse“ an!), jeden Gedanken, auch den abstractesten, in Bildern substantiirend, getaucht in ein blendendes Colorit, das alle Farben in vollster Pracht spielt, vom dunkelsten Ton der Tragödie bis in die hellsten Lichter des Humors, sich selbst berauschend in ihrem geistestrunkenen Pathos (der „halbtrunkene Wilde“ bei Voltaire). Hingegen Benedixens unveränderlicher Grundton, eine klare, seichte, ohne Fälle und Abstürze im ebenen, engen Bette des Stoffes ruhig dahinfließende Prosa, welche als auf ihre Quelle — Hippokrene, wenn man so will — unwillkürlich hinweist auf Blümchenkaffee oder ein Töpfchen Waldschlößchen: lauter bezeichnende Diminutive, wie bei Shakespeare, nicht minder bezeichnend, sich die Superlativa von selbst aufdrängen. So Shakespeare, so Benedix. Zwischen Beiden giebt es keine Brücke, keinen Uebergang, keinen Vergleich; sie sind Gegensätze. Was Wunder, daß der Eine den Maßstab für den Andern nicht zu finden vermochte.

Und doch hat Benedix seine Aufgabe ernst genommen, wie seine Absicht eine ehrliche gewesen ist. Es war an dem Manne keine falsche Ader, kein neidischer Gifttropfen in seinem Blute. Außerdem fand wahrlich auch der Dichter keinen Grund, auf die Erfolge eines incommensurablen Vorgängers eifersüchtig zu sein. „Hamlet“ macht an und für sich dem „Doctor Wespe“ nicht Concurrenz, und Benedix hat durch ein volles Menschenalter das deutsche Lustspiel-Repertoire beherrscht, insonderheit in dessen mittleren, aber durch die Menge maaßgebenden Regionen, während Shakespeare daselbst immer nur als Fremdling, sozusagen als Gast erschienen. Muß denn einmal ein subjectiver Impuls angenommen werden, um die überraschende Erscheinung der „Shakespearomanie“ zu erklären, so ist derselbe sicher nur zu suchen in dem Lärm, den die Bacchanten im Shakespeare-Dienste, unleugbar übertreibend, geschlagen haben, und in den abschreckenden Vergleichen zwischen Shakespeare auf einer Seite, Goethe und Schiller auf der andern. Benedix liebte seinen Schiller über Alles als echter deutscher Jüngling, der er bis zu seinem Ende geblieben. Vielleicht, daß das Shakespeare-Jubiläum von 1864 ihn geärgert, weil er es für ein Satyrspiel nach dem Schiller-Jubiläum

von 1859 angesehen. Vielleicht endlich, daß eine der überschwenglichsten Shakespeare-Verhimmlungen, Otto Ludwigs „Shakespeare-Studien“ — ebenfalls ein posthumes Werk und wiederum ein recht unglückliches — in Benedixens unmittelbarer Nähe und in dessen letztem Lebensjahre erschienen, den letzten, entscheidenden Tropfen abgab, welcher den vollen Becher überlaufen machte. Denn übergelaufen ist er, und das ebenso heiß wie breit.

Als Dramatiker vom Fache hat Benedix für sein Werk die dialogische Form gewählt. An und für sich ein glücklicher Gedanke. Denn er gab Gelegenheit, in Nachbildung der Lucian'schen „Götter- und Todtengespräche“ ein höchst instructives und illustrirendes Panorama der ganzen Shakespeare-Literatur auszuführen, von ihren Anfängen bis zur neuesten Zeit, England, Frankreich, Deutschland umfassend, den Gegenstand von allen Seiten beleuchtend. Da konnten, und zwar mit ihren eigenen Worten redend, die Meister der romantischen Schule eingeführt werden, die Tieck, Schlegel, Horn; alsdann, mit oder ohne Namen, die Shakespeare-Professoren von heutzutage, die Shakespeare-Ausleger, die Shakespeare-Antiquare, die Shakespeare-Statistiker, die Shakespeare-Bearbeiter, die Shakespeare-Nachäffer, die Shakespeare-Darsteller, die Shakespeare-Dilettanten, lauter mit Händen zu greifende Leute, zu prächtigen Charakterköpfen angethan, in die ergötzlichsten Widersprüche verwickelt. Shakespeare durfte in eigener Person erscheinen, sich selbst erklären, vertheidigen, ironisiren. Alle Verirrungen und Auswüchse des Shakespeare-Cultus fanden in einer solchen literar-historischen Comödie ihre Stelle, und sozusagen mit dem Finger war der Nachweis zu liefern, wie in allen Zeitläuften, in jedem Volksthum der große Dichter seine charakteristische Abspiegelung gefunden hat, bei den romanischen Nationen gesungen und getanzt, bei den germanischen commentirt und kritisirt worden ist, und so nach seinem Tode noch schier ebensoviele Verwandlungen durchmacht, wie der heidnische Gott Bramah. Ist es nicht ein wunderbarer Kreislauf der Theatergeschichte, daß, während Shakespeare's Frauen auf seiner eigenen Bühne von bartlosen Jünglingen dargestellt wurden, jetzunder in Amerika, stellenweise auch in Deutschland, seine Männer von bärtigen Mannweibern sich spielen lassen müssen? Aber auf alle diese Er-

scheinungen, so charakteristisch und dankbar sie sind, läßt sich Benedix nicht ein. Er muthet seiner Phantasie keinen größeren Aufwand zu, als die Erfindung dreier junger Männer, „die ihr Leben der Wissenschaft gewidmet haben, außer dieser für Kunst und Poesie das lebhafteste Interesse hegen und gern ihre Ansichten in dieser Beziehung austauschen". So dürftig und unklar dem Leser dargestellt, unterhalten sich besagte drei Männer zehn lange Abende über Shakespeare und sein Verhältniß zur deutschen Literatur, zur deutschen Kritik, zu deutschen Classikern. Die drei Physiognomien sind dabei nicht einmal so deutlich auseinandergehalten, wie beispielsweise die Kinder Vater Campe's in den Robinson-Abenden. Ungleich, ungerecht werden die Rollen unter ihnen vertheilt. Hellmuth, auf der ersten Seite schon „erregt" auftretend, ist der Heißsporn des Kleeblattes; wie sein stammelndes Urbild, Heinrich Percy, zum täglichen Frühstück sechs bis sieben Dutzend Schotten umbringt, so kann Hellmuth nicht schlafen gehen, ehe er zum Nachtessen ein ganzes Stück von Shakespeare oder auch einige Stücke mit Haut und Haaren verzehrt hat. Er sitzt in der Debatte auf der äußersten Linken: Opposition um jeden Preis, Opposition gegen den ganzen Shakespeare, Opposition gegen jedes seiner Stücke und jeden seiner Freunde, Opposition auch da, wo der Dichter gar nicht und wo die Ausleger falsch verstanden worden. Im Centrum, jedoch nur scheinbar und angeblich im Centrum, hat Reinhold Platz genommen, unter dessen Maske wir wohl Benedix selbst zu suchen haben; denn er spricht wie ein Mann vom Handwerk über technische Fragen und leitet die stürmische Discussion. Aber er kokettirt, wie mancher Kammer-Präsident, augenfällig mit der Linken. Im Geist und in der Wahrheit macht auch er Opposition, obgleich er gern den Unparteiischen spielt und Hellmuth parlamentarisch zur Ordnung ruft, wenn dieser die Komiker in „Was ihr wollt" kurz und gut Schweinigel titulirt. Die Rechte — Shakespeare's Vertheidigung — vertritt Oswald; allein (ob das eine versteckte Ironie gegen politische Parteikämpfe ist?) die Rechte kommt selten zu Wort, flüstert gewöhnlich einige schüchterne Zeilen und wird alsbald entweder von Hellmuth-Percy gefressen oder von Reinhold-Benedix mit einer überlegenen Präsidial-Berichtigung nach Hause geschickt. Das ist der ganze Apparat der

zehn Dialoge, auf die Dauer unerträglich eintönig und ermüdend; umsomehr, als die Methode, in welcher der überreiche Stoff abgehandelt wird, keine Methode ist. Der erste Abend gehört einer allgemeinen Einleitung, das heißt eine Reihe von Sätzen wird ohne Zusammenhang, ohne Namen des Urhebers, ohne Zweck der Anführung, abgerissen nebeneinandergestellt, um aus ihren Uebertreibungen die Heillosigkeit der Shakespearomanie nachzuweisen.

Alsdann geht es an die Vereinbarung eines Canons, nach welchem die „Poesie" abgeurtheilt werden soll, welcher Canon indessen weniger an Aristoteles mahnt, als an Heinsius' „Redner und Dichter", falls dieser biedere Elementar-Schulmeister noch in einigen veralteten Töchterschulen heimisch sein sollte.

„Die Poesie zerfällt in mehrere Gattungen: Lyrik, Epik, Didaktik (sic!), Dramatik" — „Hauptzweck der Poesie ist: Freude zu erregen" u. s. w. Vom zweiten Abend beginnt die Heerschau über sämmtliche Stücke Shakespeare's; sie defiliren einzeln, in der rein zufälligen Reihenfolge, in welcher sie in Schlegel-Tiecks Uebersetzung erschienen sind. „König Johann" macht den Anfang; Hellmuth erklärt von vornherein: „Dies Stück ist gar kein Stück," und Reinhold führt das Todesurtheil in das Dogma aus: „Die Historie ist keine Dichtungsgattung." Nachdem durch diesen einzigen Streich oder Strich sämmtlichen „Historien" kurzer Hand der Garaus gemacht worden, geht es über die Tragödien, die Römerdramen, die Lustspiele, die Märchen. Immer und überall derselbe summarische Proceß, auslaufend in das einstimmige Verdict: Handlung: blutig, verworren, unklar, uninteressant, armselig; Charakteristik: übertrieben, unnatürlich, unwahr; Sprache: schwülstig, überladen, roh, redselig, weitschweifig, geziert; Scenenführung: unbeholfen, durch unnütze Nebenfiguren und undramatische Episoden gehemmt. Zum Abschlusse der Schlächterei, die grausamer und „blutfroher" ist, als irgend eine der hart getadelten „Schlächtereien" in Shakespeare's Historien, bleibt von allen, buchstäblich allen Stücken kein Stücklein ganz. Hellmuth und Reinhold sind gleich Macbeth von Mord zu Mord und knietief in Blut gestiegen. Sie begegnen sich im Schlußcapitel in einer geradezu ungeheuerlichen, aber vollkommen ernst gemeinten Zusammenstellung Shakespeare's mit — der Birch-Pfeiffer.

Shakespeare ist mausetodt von seinem unverdienten Piedestal herab-gestürzt. Exit Shakespeare, Re-enter Schiller and Goethe, welche der deutschen Nation gerettet und in ihre alten Rechte, ihren vollen, durch die Shakespearomanie freventlich geschmälerten Ruhm wieder eingesetzt worden sind.

Wahrhaftig, es ist schwer, eine Satyre über das unglückselige Buch nicht zu schreiben, wenn man die nicht minder schwere Aufgabe überwunden hat, es zu lesen. Jede Kritik wird unwillkürlich zur Satyre, und als Schluß- und Nachwort sind die Fragen durchaus berechtigt: Hat denn Benedix, der Lustspieldichter, jemals ein Lustspiel Shakespeare's in der Ursprache gelesen? Hat Benedix, der Schauspieler, jemals eine Shakespeare-Rolle studirt und gespielt, wäre es auch nur, um in seiner Terminologie zu reden, eine „flaue" Rolle? Hat Benedix, der Schauspieldirector, jemals ein Stück Shakespeare's in Scene gesetzt? Daß Benedix, der Kritiker, keinen Sinn besitzt für die wesentlichen Unterschiede, innere wie äußere, der Shakespeare-Bücher und des heutigen Theaters, daß er den häufigen Scenenwechsel in Shakespeare's Stücken tief perhorrescirt — weil er eben nicht daran denkt, daß auf der Shakespeare-Bühne, die keine Decorationen kannte, auch keine „Verwandlungen" vorkamen — daß er den Dichter aus seiner Zeit, seinem Volke herausreißt, um ihn vom Standpunkte der neuesten Dramatik und Technik in Pausch und Bogen zu verdammen, das mag hingehen, so schlimm es in einem Buche ist, das vor Allem und über Alles Gerechtigkeit üben will. Denn es gehört ein durch philosophische und kunstgeschichtliche Studien geschärfter und geläuterter Blick dazu, dergleichen Unterschiede zu erkennen und das Zufällige vom Wesentlichen zu sondern. Allein daß auch für das Letztere, für die Grundeigenschaften, Vorzüge wie Mängel, des dramatischen Dichters die Augen seines Kritikers verschlossen sind, daß er an vielen, vielen Stellen die feinsten, der tiefsten Menschenbrust abgelauschten Charakterzüge mißversteht, die stärksten Motive übersieht, oder verleugnet, oder verdreht, daß sein Ohr stocktaub ist für die Reize echt poetischer Sprache, das erklärt sich zuletzt doch nur durch die eingestandene und angekündigte Tendenz, durch den äußerlichen Zweck des Buches. Um dasselbe im Einzelnen zu widerlegen, müßte es abgeschrieben und

Satz für Satz, Seite für Seite mit Randglossen begleitet werden. Eine Herkules-Arbeit, dem Umfange nach, nicht wegen der Schwierigkeit. Im Gegentheil; wie leicht es ist, überall Irrthümer und Fehler aufzudecken, zeige ein einziges Beispiel an der Behauptung, welche den Leser gleich beim Eintritt empfängt. „Die Historie ist keine Dichtungsgattung," heißt es bei der Verurtheilung „König Johanns". Nun weiß aber alle Welt, daß die Historie just die Urform der dramatischen Poesie ist. Die Mysterien- und Mirakelspiele, aus welchen sich im ganzen christlichen Mittelalter das Schauspiel entwickelt, ähnlich wie die griechische Tragödie aus den Wettgesängen bei den Dionysos-Festen, was sind sie Anderes, als dialogisirte biblische Historie? Die Oberammergauer und Tiroler Passionsspiele bezeugen das noch zu dieser Stunde. An Stelle der heiligen Geschichte tritt dann die profane, ungleich später erst die freie Erfindung erdichteter Stoffe. Das Theater emancipirt sich von der Kirche, in deren Dienst es, gleich der Malerei, seine Mission begonnen. Freilich ist der Weg von der regellosen Historie bis zu der streng geschlossenen Form des Dramas ein weiter, und dem Flügelkleid der jungen Schauspielmuse ist allerzeiten und allerorten der knappe Schnitt nach Aristoteles' oder Boileau's Maaßen fremd geblieben. Selbst noch in classischen Epochen nimmt das historische Drama als solches vollere Freiheit in Anspruch, als das von den Franzosen falsch verstandene und falsch angewendete Gesetz von den famosen drei Einheiten gestattet. Oder haben „Götz von Berlichingen", „Die Jungfrau von Orleans", „Tell" nicht ebenfalls ein überzahlreiches Personal mit einer Masse von Nebenrollen, fortwährendem Wechsel der Zeit, des Schauplatzes, der Handlung, Aufzüge, Aufstände, Gefechte, Spectakel auf und hinter der Scene mit obligaten Trommeln und Trompeten? Der Historiendichter braucht wie der Historienmaler Fülle der Gestalten und breiten Spielraum, welche sich allerdings für den Lustspieldichter, den Genremaler nicht ziemen. Demnach hat Benedix entschieden Unrecht, wenn er wiederholt sagt: Die Historie ist keine Dichtungsgattung. Recht würde er nur dann haben, wenn er sagte: In ihrer ursprünglichen Gestalt taugen die Historien Shakespeare's für die heutige Bühne nicht mehr, und ein neuer Dramatiker darf sich derselben Form nicht mehr bedienen,

welche, eben ihrer Formlosigkeit wegen, den Anfängen der dramatischen Poesie und Kunst als Uebergangsform nothwendig gewesen. Sind deßwegen die Historien Shakespeare's für das Theater verloren? Beileibe nicht! Es handelt sich darum, sie, ohne ihr Wesen zu schädigen, in eine Form zu bringen, die der heutigen Bühne entspricht.

Allein dieser Gedanke führt ab von unserer nächsten Aufgabe. Der Rückweg wird am leichtesten zu finden sein, wenn wir von Benedix zu Rümelin — um Beide mit Einem Worte zu charakterisiren: vom Empiriker zum Doctrinär — übergehen.

II.

Von völlig verschiedenen Ausgangs- und Standpunkten gelangen Benedix und Rümelin nicht selten an dasselbe Ziel und begegnen sich in einzelnen Urtheilen — Vorurtheilen wohl auch — was um so auffallender ist, als ihre Bildung und ihre Absicht gründlich verschieden sind. Benedix will den Shakespeare-Cultus zerstören, Rümelin ihn reinigen. Im Buche des Letzteren weht entschieden bessere Luft, spricht ein feiner Geist sich aus, eine würdige Sprache den Leser an. Man hört überall den deutschen Professor, der etwas Tüchtiges gelernt hat und etwas Nützliches lehren will. Er verfährt mit Methode, indem er von allgemeinen Sätzen zu besonderen schreitet und, ehe er die einzelnen Stücke Shakespeare's beurtheilt, in gleichartige Gruppen übersichtlich geordnet erst den ganzen Shakespeare darstellt, auf der Unterlage seiner Zeit, seines Volkes, seiner Bühne. Dabei begegnet ihm freilich derselbe Fehler, welchen er an Gervinus, Ulrici und anderen Shakespeare-Exegeten tadelt: er construirt das Zeitalter der Elisabeth, die Zustände des damaligen englischen Theaters, das Verhältniß Shakespeare's zu jenem wie zu diesem aus seiner subjectiven Anschauung, nach seinen bestimmten Zwecken. Oder hätte Rümelin Recht, wenn er behauptet, die Grundstimmung des englischen Volkes zur Zeit der Elisabeth sei keineswegs so gehoben, insbesondere nicht so theaterlustig gewesen, Shakespeare durchaus nicht so angesehen und einflußreich, wie gleichzeitige und nachfolgende Schilderungen glauben machen wollen, und wenn er diese Behauptung in apagogischer Beweisführung damit zu

begründen meint, daß unmittelbar auf Elisabeth und die Stuarts Cromwell folgt mit seinen puritanischen Rundköpfen und Eisenherzen, die Verfolgung und Schließung der Theater im ganzen Inselreiche, das völlige Verschwinden Shakespeare's sammt allen seinen Nachfolgern in einer hundertjährigen Vergessenheit? Der entgegengesetzte Schluß ist mindestens ebenso berechtigt: weil eine allgemeine Reaction eingetreten, muß eine allgemeine Action vorausgegangen sein; weil Staat, Gemeinde, Gesellschaft das Schauspiel unterdrücken, den Schauspielerstand in Acht und Bann thun, muß das Theater eine ungewöhnliche, eine herrschende Stellung innegehabt, eine tiefgehende Wirkung ausgeübt haben. Und daß Shakespeare von zeitgenössischen Kritikern stellenweise kühl und vornehm behandelt worden ist, beweist dieser Umstand seine, wenn auch nur relative Bedeutungslosigkeit? Ei, da sehe man doch in den Recensionen der Maculatur gewordenen Göttinger „Gelehrten Anzeigen" und „Berliner Literaturblätter" von Nicolai und seinesgleichen, wie mit den damals neuen Stücken Schillers und Goethe's umgesprungen wird; nicht glimpflicher fürwahr, als in einem Feuilleton neuesten Datums mit dem Erzeugniß irgend eines dramatischen Epigonen. Endlich: wenn Shakespeare kurz nach seinem Ableben in die Nacht völliger Vergessenheit versank und ein volles Jahrhundert später, wie Herculanum und Pompeji, aus Schutt und Asche ausgegraben werden mußte, so ist es doch unseren Nibelungen und den Schätzen mittelhochdeutscher Lyrik nicht nur ebenso, sondern um ein Beträchtliches schlimmer ergangen; auch sie lagen durch mehrere Jahrhunderte in der Erde, so tief verschüttet, daß noch vor fünfzig Jahren dem Gebildetsten in Deutschland — vereinzelte Fachgelehrte abgerechnet — die „Iliade" oder die „Aeneide", sogar die „Göttliche Comödie", „Das befreite Jerusalem", „Das verlorene Paradies", die entsetzliche „Henriade" ungleich näher standen, als die Helden- und Minnelieder aus dem Blüthenalter des eigenen Volkes. Gegenwärtig aber singen und reden die vom Zauberschlaf erweckten Recken von allen Brettern herab das pietätsvoll lauschende Publicum an; sie schauen riesenhaft aus den Fresken der Kunsthallen und der Königsschlösser in die moderne Zwergenwelt und haben selbst in die exclusiven, exotisch duftenden Räume des Salons auf dem Wege der Illustration siegreich ihren späten Einzug ge-

halten. O, es ist ein ganz eigenes räthselhaftes Ding um Nachruhm und Nachwirkung, so in der großen Welt der Thatsachen und der Ereignisse, wie im Gebiete der Wissenschaft und der Kunst. Ob dies intermittirende, periodische Erscheinen und Verschwinden nach bestimmten, geheimnißvollen Gesetzen erfolgt oder vom blinden Zufall und seinen Launen hervorgebracht wird, wer weiß es, wer kennt und formulirt jene Gesetze? Der literaturhistorische Kalendermacher soll noch geboren werden, welcher eine Goethe-Finsterniß, einen neuen Molière-Planeten, einen Kometen-Byron auf Tag und Stunde vorhersagt.

Aehnlich wie gegen die allgemeinen Deductionen Rümelins wäre auch gegen seine einzelnen Urtheile Manches und Erhebliches einzuwenden. Da müßte man aber die ganze Schrift Punkt für Punkt durchgehen und, sofern sie schon an den meisten Stellen eine Replik ist, immer die entsprechende Duplik dagegenstellen. Das ist bei ihm ebenso unmöglich wie bei Benedix, mag aber beispielshalber in einem einzigen Falle geschehen — die berühmte Brautwerbungs-Scene in „Richard III.", ein altes Kreuz der Interpreten, der Darsteller, der Regisseure. Natürlich bricht in der Beurtheilung derselben Papa Benedix in die höchste sittliche Entrüstung aus. Seiner Ansicht nach hätte Prinzessin Anna dem unschicklichen Freier ungefähr die beredte Antwort geben müssen, welche Unter den Linden zu Berlin zuweilen gehört wird: „Herr, was denken Sie denn von mir? Sie denken wohl, ich wär' so Eine? Nein, ich bin so Keine nicht. Gesetzt aber, ich wär' so Eine, ist denn hier der Ort und die Zeit dazu? Und gesetzt, hier wär' der Ort und die Zeit dazu (piano): was giebt mich denn der Herr?" Ganz so streng urtheilt nun freilich Vetter Rümelin (in Schwaben heißt Jedermann Vetter) über Richards Attentat nicht; doch nennt auch er dasselbe auffallend, unbegreiflich, an das Unsinnige und Märchenhafte grenzend und vermuthet, Shakespeare habe die mit sichtlicher Kunst und Sorgfalt ausgeführte Scene nur geschrieben, um (Hört! Hört!) einen Vorgänger in demselben Thema zu überbieten oder eine Wette zu gewinnen über ein scheinbar unlösbares Problem. Bei einem Philologen von Fach eine wunderliche Conjectur. Die natürliche Erklärung liegt denn doch nahe genug. In Bezug auf die That-

sache darin, daß im ehernen Zeitalter des Rosenkrieges die Fälle gar nicht selten sind, in denen der Sohn vom Vater abfällt, der Bruder vom Bruder, das Kind vor den Augen der Mutter ermordet wird, die Wittwe den Mörder des Gatten heirathet, so daß Scham, Zucht und Sitte in jenen wüsten Tagen bis zu völliger Auflösung gelockert erscheinen. In Bezug auf psychologische Motivirung darin, daß gerade am Sarge ihres letzten Beschützers, verlassen von Allen, durch Trauer um Vergangenes und Furcht vor Zukünftigem aufgeregt, die von Haus aus schwache und beschränkte Anna dem in seiner Oeffentlichkeit doppelt gefährlichen Ueberfall erliegt und jenem geheimnißvollen Zauber widerstandslos verfällt, welchen dämonische Häßlichkeit, rohe Kraft und despotischer Wille im Manne über die weibliche Natur erfahrungsmäßig immer und überall ausüben. Nein, diese Werbung auf der Straße, am Sarge, unter strömenden Thränen des Weibes, mit dem blanken Degen in der Faust des Mannes, sie ist ein unendlich tiefer und treffender Charakterzug bei Richard und nebenbei ein in Anlage, Führung, Wirkung unvergleichliches Meisterstück Shakespeare's. Bedarf sie einer Erklärung, so illustrire man sie durch ein oft gebrauchtes Bild: Schlange und Vöglein. Allerdings lehren kluge Zoologen, sowohl der Schlangenzauber als die Taubenbetäubung seien Märchen. Allein deßwegen darf der Dichter immerhin an das Märchen glauben, denselben Glauben im Parterre voraussetzen und aus dem Körnchen Wahrheit, das jede Fabel enthält, auch die aus Raffs Naturgeschichte, ein poetisches Motiv entwickeln, wenn er es nur auszuführen versteht, wie dies Shakespeare verstanden.

Im letzten Capitel, dem längsten und lebendigsten unter allen, zahlt Rümelin auch seinen Tribut an die Natur — die unvermeidliche Parallele zwischen Shakespeare und Goethe-Schiller; nur mit dem Unterschiede von den meisten Vorgängern in der Shakespeare-Literatur, daß seine Bilanz zu Gunsten der deutschen Classiker ausfällt, für welche er mit einer schönen Wärme Partei nimmt, sogar von Parteilichkeit für Goethe, den Dramatiker, nicht frei. Nachdem er ganze siebzig Seiten, fast ein Viertel des Buches, mit diesem Vergleiche ausgefüllt, ruft er, plötzlich zur Besinnung kommend, auf der letzten Seite mit liebenswürdiger Naivetät aus:

„Lassen wir das ewige Vergleichen mit den eigenen Heroen, das doch außer dem gymnastischen Spiel des Geistes und unserer ästhetischen Empfindungen keinen praktischen Zweck mehr hat.“ Ja wohl, lassen wir es, wenn es sich so leicht nur lassen ließe. Allerdings ist gewissermaaßen jede Kritik ein Vergleich, eine Location. Aber diesen Vergleich in's Persönliche ziehen, die Dichter unter einander wie Schulknaben collociren oder auch ihre einzelnen Schriften in Reih' und Glied stellen, als wären es Recruten, welche der Feldwebel zur Musterung nach dem Maaß rangirt, vom Flügelmann abwärts — das ist eine specifisch deutsche Eigenthümlichkeit, von welcher nicht die wohlmeinendsten und gelehrtesten Kritiker, gerade sie am wenigsten, und von allen am allerwenigsten die Professoren von Profession zu lassen im Stande sind. Naturam furca u. s. w.

Auch mit dem Platze, welchen Rümelin in Folge seiner Location Shakespeare anweist, wird man sich kaum einverstanden erklären können. Der vormalige würtemberg'sche Cultusminister baut auf der Höhe seiner Shakespeare-Studien einen Festsaal der deutschen Poesie, ausgefüllt mit den Gestalten unserer eigenen großen Dichter und Seher. Die bekränzten Bilder der fremden Meister, von Homer und den Sängern des Alterthums bis zu den neuesten und jüngsten herab, werden an den Wänden in Nischen aufgestellt. Die größte dieser Nischen soll Shakespeare gehören, „weil wir ihm in der Vergangenheit am meisten verdanken, in der Gegenwart ihn noch am liebsten lesen, hören, genießen, ihm jedoch in Zukunft nicht länger als Leitstern und Führer folgen sollen.“ Also Shakespeare hinfüro nur noch im Fremdenzimmer der deutschen Walhalla. Gäbe es wirklich nicht einen näheren, freieren, fruchtbareren Platz für ihn? Zum Beispiel: die Bühne? Ist er auch da abgethan, wie in der Literatur? Rümelin beachtet allerdings in seinen „Studien“ das deutsche Theater der Gegenwart so gut wie gar nicht, während er das altenglische Theater eingehend, wenn auch einseitig, berücksichtigt, und Benedix, obwohl dramatischer Dichter von Fach, in der Bühnenpraxis grau geworden, läßt sich auch nur gelegentlich auf die Beziehungen Shakespeare's zum jetzigen Theater ein. Da klafft eine Lücke in beiden Büchern, und in ihnen nicht allein, nein, im ganzen Shakespeare-Cultus, welcher im Laufe der Zeiten seinen Helden

immer mehr aus der ihm gebührenden Stelle verdrängt, von der lebendigen Bühne weg in todte Bücher gebannt hat. Shakespeare ist denn doch, wenn irgend Jemand, ein geborener dramatischer Dichter, vorzugsweise, fast ausschließlich Dramatiker. Seine epischen Dichtungen, auch seine Sonette — welch letzteren die strenge Kritik Rümelins auffallende Anerkennung zollt — machen beinahe den Eindruck von Habilitations-Schriften, mit denen sich Shakespeare, der um seines Standes willen unbeachtete Dichter, in der Welt vornehmer Schöngeisterei als ein Meister auch in der Hof- und Modepoesie legitimiren möchte. Als Dramatiker aber kann Shakespeare nicht vom Katheder herab, nicht durch Gelehrte erklärt werden, sondern einzig und allein von der Bühne aus, durch Schauspieler, wie er ebenso nur verstanden werden kann im Zuschauerraum des wirklichen Theaters, nicht im einsamen Lesecabinet. Besser als alle Commentatoren und Recensenten, sozusagen instinctmäßig weiß der dramatische Künstler, was in dem dramatischen Dichter liegt, und bringt das heraus zur Anschauung, zur Geltung, zur Wirkung, indeß der Gelehrte von seinem Eigenen hineinträgt und dem großen Publicum in vielen Fällen das Verständniß erschwert, welches er erleichtern will. Mit der Ausführung dieses Satzes schließt unsere Anti-Kritik, damit ihr die positive Seite nicht fehle, die Perspective auf eine Form und einen Zweck des Shakespeare-Cultus, worin sich alle Parteien begegnen können.

Mit Rümelin unterscheiden wir in der deutschen Literatur drei gegen einander fest abgegrenzte Phasen des Shakespeare-Cultus: die classische, die romantische, die philologische (welche Rümelin aus einem äußerlichen Motive, nach der Tendenz ihrer Führer, die national-politische nennt). Die classische Phase ist diejenige, in welcher die deutschen Classiker bewußt und absichtlich an Shakespeare anknüpfen, und zwar Lessing kritisch in seinem Kampfe gegen das pseudo-classische Drama der Franzosen, Goethe und Schiller productiv in ihren Erstlingen: „Götz“ und „Räuber“, die unmittelbar aus Shakespeare's Schule stammen; Wieland und Herder können hier ebenfalls genannt werden, als Mitübersetzer derselben der Erstere, der Letztere als Mitentdecker des seit beinahe anderthalb Jahrhunderten verschütteten Dichters. Dieser classischen Periode, die sich

Shakespeare's ohne vieles Studiren frischweg für die Bühne bemächtigte, dankt das reale Theater die Goethe'schen Bearbeitungen verschiedener Stücke, von denen die bekannteste: „Romeo und Julie", nach allgemeinem Urtheile — kein Meisterstück, und von Schiller eine Uebersetzung „Macbeth's", vortrefflich für ihre Zeit, für die unsrige nicht mehr genügend, so sehr sie Rümelin und Benedix (merkwürdigerweise gerade in ihren Fehlern!) bewundern. Neben den Classikern in Weimar gingen die Theater-Praktiker in Wien, Hamburg, Berlin, Mannheim und anderen Orten, Schröder voran, ebenfalls resolut in's Zeug und schnitten aus dem englischen Dichter neue Stücke heraus, die sie nicht allein für ihre nächsten Zwecke, für das Repertoire ihrer Theater, verwertheten, sondern noch vorher nach eigenem Wissen und Können, mitunter wunderlich und gewaltthätig genug, zustutzten: die Tragödie zu einem bürgerlichen Schauspiel, die Comödie zu einer derben Posse. Immerhin aber wurde das erhebliche Ergebniß erzielt: Shakespeare in Deutschland einzubürgern, und zwar mit Fug und Recht auf der Bühne, durch die Bühne, nicht mittelst des Umweges durch die Literatur. Von der entgegengesetzten Seite griff ihre Aufgabe die romantische Phase an, indem, dem Grundprincip der Neuromantiker getreu, der Inhalt Shakespeare's in die Form Shakespeare's verflüchtigt wurde. Shakespeare diente ihnen als Führer in dem Kreuzzuge gegen alle Form in der Poesie, nebenbei auch als Gegenkaiser der Dioskuren in Weimar, welche den damaligen Jungdeutschen unbequem geworden. Auf die wirkliche Bühne nahm diese Richtung geringe Rücksicht; sie galt den Neuromantikern überhaupt nichts, weil ihnen — den einzigen Kleist abgerechnet, der eigentlich nicht zu ihnen zu rechnen ist — jegliches Verständniß für das Bedürfniß des realen Theaters abging. Hätten sie sonst auf die kaum im Werden begriffene nationale Bühne Deutschlands neben die achtbaren Anfänge eines in Ursprung und Richtung echt deutschen bürgerlichen Schauspiels (von Iffland und anderen mehr) eigene Spielereien und Experimente mit Calderon und Shakespeare gestellt? Jedoch verdankt dieser zweiten Periode im Shakespeare-Cultus die deutsche Literatur einen unschätzbaren Schatz: Schlegels Uebersetzung, classisch geworden wie irgend ein Originalwerk, von keiner späteren Concurrenz-Arbeit

erreicht, geschweige denn übertroffen, oftmals und mit Recht der Luther'schen Bibel-Uebersetzung und Voß' „Homer" verglichen. Was sonst von den Romantikern theils in Nachahmungen Shakespeare's, namentlich im phantastischen Lustspiele, und von literarischen Hilfsmitteln zu seinem Verständniß geliefert worden, gilt heute für veraltet. Auf dem Theater wäre etwa noch eine Spätgeburt der Shakespeare'schen Romantik zu erwähnen: der „Sommernachtstraum", Repertoirestück aller Bühnen geworden, durch Mendelssohns Musik, wie Benedix richtig bemerkt. Noch richtiger hätte er gesagt: Die Musik von Mendelssohn zum „Sommernachtstraum" ist populär und classisch zugleich geworden; allein das Stück, welches sie begleiten soll, hat sie erdrückt. Je höher und selbstständiger dergleichen Musiken an und für sich dastehen, die, ihrem Zwecke nach, nur obligat sein und dem Stücke dienen wollen, desto sicherer verfehlen sie diesen ihren Zweck. So auch die Musik zu „Egmont", zu „Antigone", zu „Oedipus". Namentlich im „Sommernachtstraum" kann es in gewissem Sinne nur stören, wenn in den luftigen Elfen-Dialog oder in die Zwistigkeiten der Liebespaare durch Musikstücke lange Lücken gerissen werden, welche das Ballet ausfüllen muß. Wenn endlich gar der brillante Hochzeitsmarsch mit voller Kraft und allen Effectmitteln des modernen Orchesters einsetzt und dazu, Fackeln in den Händen, ein wohlgeordneter Festzug die breiten Stiegen sich herabwindet, in ein halb antikes, halb mittelalterliches Phantasie-Costüm gesteckt, so muß Einem unwillkürlich die Erinnerung an den berühmten Fackeltanz kommen, welchen das königlich preußische Staatsministerium in Gala-Uniform zur Feier allerhöchster Vermählungsfeste im Berliner Schlosse aufführt. Pucks reizende Schlußworte gehen einmal gewiß in dem Spectakel verloren. Ebensowenig wie die Musik in solchen Dimensionen, scheint uns gerade bei diesem Stücke die Nachahmung der Shakespeare-Bühne in ihren architektonischen Eigenthümlichkeiten berechtigt zu sein, obwohl sie nach Tiecks Vorgang fast überall adoptirt worden ist. Der Wald bei Athen, in drei Stockwerke vom Maschinisten eingetheilt, ist für die Elfenwirthschaft und die lustige Jagd unter den Liebenden eine recht ungeschickte Scenerie. Wie denn überhaupt dieser vielbesprochene Mittelbau auf der Bühne, im Globus-Theater ein Nothbehelf, dem

modernen Theater mit seinen reichen Mitteln, die auf vollständige Illusion abzielen, nicht zu Gesichte steht.

Doch zurück von dieser technischen Abschweifung zum Hauptthema.

Die dritte Phase im Shakespeare-Cultus, die philologische, hat sich in England und in Deutschland fast gleichzeitig entwickelt, unter dickem archäologischen Bücherstaub und heißem polemischen Pulverdampf, welche den Gegenstand bis zum Verschwinden einhüllen, auf dessen Verherrlichung und Erklärung es abgesehen ist. Jedes Jahr hat neue Ausgaben, Uebersetzungen, Biographien, Commentare, Streitschriften, Apokryphen und dergleichen mehr gebracht und allmählich diesseits wie jenseits des Canals eine Literatur aufgehäuft, die kaum noch zu übersehen ist, zu deren Wartung und Pflege eigene Shakespeare-Gesellschaften und Shakespeare-Bibliotheken gegründet worden sind. Die Philologie, in England und in Deutschland eine gleich beliebte Wissenschaft, hat Shakespeare ebenso behandelt — vielleicht dürfen wir sagen: mißhandelt? — wie ehedem einen griechischen oder römischen Autor, wie später das Nibelungenlied und Walther von der Vogelweide. Was hat der Dichter und was seine wahre Heimath, die Bühne, dabei gewonnen? Von der Person des Ersteren wissen wir zur Zeit nicht viel mehr, als da er neu entdeckt wurde; wie sein Name geschrieben wird, ist eine noch nicht geschlossene Controverse und die Chronologie seines Lebens zur Stunde unbestimmter als diejenige seiner Stücke. Seine Verbreitung, sein Verständniß im großen Publicum haben auch nicht in dem Maße zugenommen, wie es die auf ihn verwendete Arbeit erwarten ließ. Die landläufige Redensart, Shakespeare sei ein Eigenthum des deutschen Volkes geworden, führt sich in Wahrheit darauf zurück, daß seine Werke, Original oder Uebersetzung, Commentare und Biographien, Chrestomathien und Illustrationen, in den Bücherschränken aller reputirlichen Häuser als Schaustücke ausstehen. Ob sie gelesen und genossen werden, ist eine andere Frage. Fehlt uns Deutschen doch, trotz unserer riesigen Shakespeare-Literatur, heute noch ein „Family-Shakespeare", wie ihn das praktischere England seit Jahr und Tag besitzt, ebenso eine volksthümliche Biographie, dergleichen Schiller durch Palleske geworden. Wir unterschätzen deß-

wegen diese redlichen und schwierigen Arbeiten keineswegs; die Gesammt-Ausgabe von Julius mit ihren sachlichen Erläuterungen, die historische Darstellung eines Meisters wie Gervinus, die ästhetische eines Denkers wie Ulrici — sie sind von unberechenbarem Werthe, wenn sie als nützliche Werkzeuge in der Hand der Arbeiter vom Fache, Dramaturgen, Regisseure, Schauspieler, gute Dienste leisten und, statt einander bald zu widersprechen, bald sich zu überbieten, statt sich selbst Zweck sein zu wollen, vielmehr zusammenwirken zu dem allgemeinen Zwecke: Restauration Shakespeare's in zeitgemäßer Gestalt auf der heutigen deutschen Bühne. Sie ist von dem philologischen Shakespeare-Cultus so gut wie gar nicht beachtet, ja, sie ist oft genug von ihm verachtet worden. Die Shakespeare-Gelehrten verhalten sich gegenüber den jetzigen Shakespeare-Aufführungen fast ausnahmslos negativ, weil dieselben, den unabweislichen Anforderungen des Zeitgeschmacks und des gegenwärtigen Theaters Rechnung tragend, durch Aenderungen, Auslassungen, Zusätze den ursprünglichen Shakespeare alteriren, das heißt im Style der Shakespearomanie: ihn verstümmeln, verfälschen, entweihen. Daß Lessing schon „bescheiden", Schiller „besonnen" Redactionen Shakespearescher Stücke für den Zweck der Aufführung ausdrücklich forderte; daß sowohl die Classiker wie die Bühnenpraktiker Deutschlands mit dem Beispiele selbstständiger Bearbeitungen vorangingen; daß die namhaftesten Shakespeare-Bühnen in London: Coventgarden, Sadlers Wells, Princeß-Theater, mit voller poetischer und scenischer Freiheit jede ihren eigenen Shakespeare an- und ausbauten, beirrte die deutsche Shakespeare-Doctrin nicht in ihrer Orthodoxie. So erstarrte sie denn immer mehr und mehr in dem abstracten Sensorium des Literatenthums und isolirte ihren Dichter innerhalb eines in sich abgeschlossenen Cultus, an dem das Volk und die Bühne sich zu betheiligen mit dem besten Willen nicht im Stande waren.

Trügen die Zeichen nicht, so neigt diese dritte Periode ihrem Untergange zu, den ihr auch Rümelin, er aus politischen Wetterwendungen, vorhersagt. Die englische Shakespeare-Gesellschaft hat schon vor Jahr und Tag das Zeitliche gesegnet, und wenn eben jetzt in den Zeitungen die Rede geht von ihrer Wiedererweckung, so wird man sich, nach dem kläglichen Fiasco der englischen Säcular-

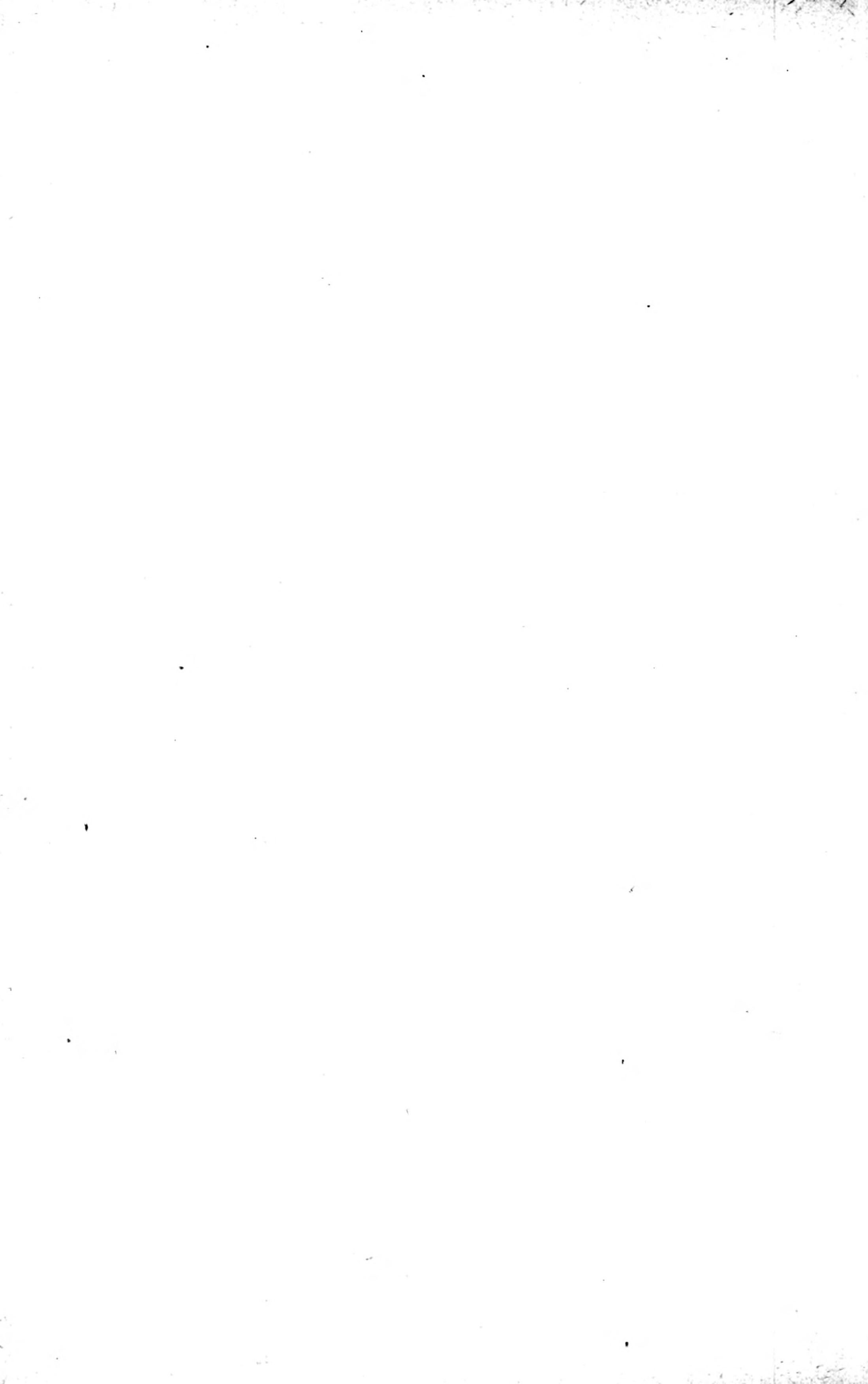
feier von 1864, wenig Erfolg von dem Versuche versprechen dürfen. In Deutschland zeigen sich auf beiden Extremen der Shakespeare-Literatur Vorboten der Auflösung; Bücher wie das von Otto Ludwig und sein Gegensatz, das von Benedix, sind gleich ungesund. Da gilt es denn, daß das Theater, welches anfangs mit dem literarischen Cultus Shakespeare's so wacker Schritt gehalten, dann aber unverkennbar zurückgeblieben, die Erbschaft der Philologie antrete, ihre Fortschritte sich zunutze mache, zu einer planmäßigen und stetigen Pflege des Shakespeare-Repertoires sich anschicke. Glaube man doch nicht genug gethan zu haben, wenn „Hamlet" und „König Lear" mit dem „glücklichen" Ausgang überall beseitigt worden, und wenn die Lustspiele nicht mehr nach Beck oder nach Holbein in Scene gehen. So lange noch auf dem fruchtbarsten Shakespeare-Repertoire weit mehr als die Hälfte seiner Stücke fehlt; so lange man auf den maßgebenden deutschen Theatern bald nach dieser, bald nach jener Uebersetzung und Einrichtung spielt; so lange die Ueberlieferung, das heißt der Schlendrian der handwerksmäßigen Praxis, die Shakespeare-Studien des wirklichen Theaters leitet: so lange kann von einer neuen Phase des Shakespeare-Cultus nicht die Rede sein. Ihr Programm, so weit sich ein solches eben improvisiren läßt, wäre etwa: Organisation eines festen, allmählich auf alle erreichbaren Stücke ausgedehnten Shakespeare-Repertoires; Uebereinkunft der wichtigeren deutschen Theater über eine bestimmte, von ihnen allen angenommene Textredaction und Einrichtung der vorhandenen wie der neu gewonnenen Stücke; bei schicklichen Veranlassungen, Gedächtnißtagen oder Festvorstellungen Aufführungen Shakespeare'scher Stücke durch die hervorragendsten Schauspieler des deutschen Theaters; Herausgabe eines deutschen Theater-Shakespeare oder Shakespeare-Theaters für den Gebrauch dramatischer Künstler und zur Orientirung des Publicums; Gründung von Shakespeare-Schulen als Annexen der großen Theater, in welchen deren Nachwuchs durch und an Shakespeare herangebildet würde, und manche andere Hilfsmittel sich aus der Verwirklichung der Idee gleichsam von selbst entwickeln möchten.

Ist eine solche Idee wiederum, wie unser burschikoser Benedix sagt, „verfluchte Ausländerei"? Ist sie wirklich eine Sünde am

heiligen Geiste der Nationalität, ein Frevel an den Manen oder an den Werken unserer heimischen Dichter? Niemand glaubt das im Ernste. Im Gegentheil: die Pflege des einen Heroen fördert unwillkürlich mit innerer Nothwendigkeit auch den andern. Wir haben es wenigstens in eigener Erfahrung immer so erlebt, daß wer seinen Shakespeare gefunden hat, deßwegen seinen Lessing, Goethe, Schiller nicht nur nicht verliert, sondern fester und höher hält als zuvor. Im Reiche der Schönheit gilt ja das Gebot des Monotheismus nicht, und warum sollten wir Deutschen, nachdem wir den Particularismus in der Politik überwunden haben, über Nacht particularistisch und chauvinistisch werden auf einem Gebiete, dem der Wissenschaft und Kunst, auf welchem gerade unsere Universalität uns den Vorzug vor allen Nationen, den einzigen bisher anerkannten, uns die Weltherrschaft gegeben?

Mosenthal

Ein Stammbuchblatt.



Je nun, so dann.
Die Sonnwendbäuerin.

I.

Ein Stammbuchblatt! — Der geneigte Leser rümpft die Nase, zuckt die Achseln: das klingt altfränkisch, kleinstädtisch. Wir kennen Autographensammlungen, Albums, kritische Essays, Literaturbilder, wie wir uns denn nachgerade in allen Stücken gewöhnt haben, das Kleinste mit größtem Namen zu nennen. Zum Exempel: eine Wirthshausrechnung und eine Schneidernota aus dem vorigen Jahrhundert = ein Beitrag zur Culturgeschichte; eine schlichte Theaterrecension = dramaturgische Blätter. Aber Stammbücher kennen wir nicht mehr; sie sind antiquirt. Kein moderner Student, kaum noch ein reisender Handwerksbursch führt noch ein Stammbuch mit sich. Dergleichen schmeckt nach dem vergangenen Jahrhundert; höchstens nach dem Anfange des gegenwärtigen.

Eben deswegen, Geneigtester! Weil mich der Tod unseres armen Mosenthal um ein Menschenalter, — nicht doch; seien wir ehrlich: um vierzig Jahre verjüngt hat, — möcht' ich sein Andenken in einer, um mindestens ebensoviele Jahre veralteten Form, durch ein Stammbuchblatt, feiern. Wir gehörten zu einem Stamme. Nicht als ob ich Jude wäre, wie er einer gewesen; leider nicht, denn als solcher hätt' ich's unstreitig weiter gebracht. Aber ich bin ein Kurhesse und ein Schriftsteller, gleich ihm. So sind wir in doppeltem Sinne von Einer Familie. „Stammbuch" stimmt!

Anno Domini 1836 — da sind die verfluchten vierzig Jahre; nichts abzuhandeln, im Gegentheil, fast noch eines darüber, — begab es sich, daß ich aus der Erziehungsanstalt für junge Engländer, welche in Ricklingen bei Hannover blühte, und wo ich angeblich das Deutsche lehrte, in Wahrheit aber das Englische lernte,

urplötzlich abberufen wurde, um provisorisch für die Lehrkanzel der neuen Sprachen und Literaturen an dem reorganisirten Lyceum Fridericianum in Hessen-Cassel einzutreten. Der Ruf an sich war ehrenvoll, von Niemand Geringerem ausgegangen, als von Hassenpflug, gezeichneten Andenkens, der dem hessischen Unterrichtswesen seine besondere Sorgfalt zuwendete. Aber ich folgte nur widerstrebend. Ricklingen sagte mir ausnehmend zu. Das große Haus Captain Trotts, des Vorstandes der Anstalt, war ganz auf dem Fuß eines vornehmen englischen Landsitzes eingerichtet: Bequemlichkeit jeder Art, vortreffliche Verpflegung, reichliche gesellige Unterhaltung in der nahen Halbresidenz, wo der Herzog von Cambridge als Vicekönig repräsentirte und die young gentlemen aus Ricklingen gastlich empfing, die in unglaublichen Phantasieuniformen bei Hof erschienen. Zu thun gab's blutwenig: ein paar Lectionen am späten Morgen; die Conversationsstunden nach dem Lunch wurden abgehalten beim Taubenschießen im Ricklinger Wäldchen oder beim Angeln in dem Bächlein, das dicht hinter dem Hausgarten vorüberfloß. Abends besuchten wir, Lehrer und Zöglinge gemeinschaftlich, das Hoftheater, weil wir übereinstimmend der Ansicht waren, es gäbe keine bessere Schule für die schwere deutsche Sprache als die Bühne. Nach der Vorstellung beschloß den Tag ein solenner Commers in „Wessels Schenke", dem Mittelpunkt der ganzen englischen Colonie in Hannover, allwo ich den deutschen Corpsburschen-Comment einzuführen trachtete und in einer schönen Mitternacht sogar, zu unaussprechlichem Erstaunen und Vergnügen meiner wißbegierigen Jugend, den „Landesvater" steigen ließ, sämmtliche Cylinder der Anwesenden durchbohrend mit dem Paradedegen eines königlich-großbritannisch-hannoverschen Gardelieutenants. Das Alles sollt' ich vertauschen gegen die dumpfe, enge Schulstube eines ordentlichen, öffentlichen Gymnasiums?! Aber der Vater drängte: der Staatsdienst sei doch ein sicheres Brod und biete eine feste Stellung, meinem schwankenden, schweifenden Sinne doppelt heilsam. Armer, guter Papa! Das sichere Brod warf ich nach fünf Jahren der Knechtschaft weg, und eine sichere Stellung ..... Welche Stellung ist denn sicher in unseren unsicheren Zeitläuften? Nicht einmal der Thron, geschweige denn ein Katheder! Das Königreich

Hannover, sammt dem Kurfürstenthum Hessen, wo sind sie heute? Afflavit Deus, dissipati sunt!

Aber von Mosenthal, nicht von mir sollte ja die Rede sein? Geduld. Wir langen gleich bei ihm an.

An einem schönen Maimorgen traf ich in Cassel ein. Um recht pünktlich zu sein, meldete ich mich sofort, noch im Reiseanzuge, bei meinem neuen Director, dem braven, tüchtigen Weber, der mir aus einem strengen Chef bald ein nachsichtiger Freund geworden. Er maß mit bedenklichem Blicke zuerst meine hochaufgeschossene, schmale Gestalt, dann den allerdings verwegenen Morgenrock aus schottischem gewürfelten Stoff, ächt englischen Schnitts. „Trauen Sie sich auch," fragte er, „den nöthigen Ernst zu, um Disciplin zu halten, und die körperliche Kraft, die der schwere Lehramtsdienst erfordert? Sie finden in Prima und Secunda Schüler, die älter sind als Sie!" Dabei spürte er mit den kurzsichtigen Augen tief in meinen devotest überreichten Tauf-, Schul- und Universitätszeugnissen umher. Ich erwiderte, daß ich mich bemühen werde, baldmöglichst zu altern. Er duplicirte lachend: „Nur dergleichen Späße nicht auf dem Katheder. Ueberhaupt: man weiß hier, daß Sie für ein schöngeistiges Blatt in Hannover gearbeitet haben." — Für die Posaune, Herr Director. — „Unser Herr Minister läßt Ihnen sagen, daß man dergleichen Allotria bei uns nicht liebt, weder höheren noch höchsten Ortes. Sapienti sat." — Ich empfahl mich, ebenfalls schon satt, noch ehe ich angefangen zu genießen.

Mit den Schülern, die älter als der Lehrer, hatte es übrigens seine Richtigkeit. In den oberen Classen saßen Bursche von vier- und fünfundzwanzig Jahren, vor deren stattlichen Backenbärten und gelehrten Brillengläsern ich mich im Stillen ein bischen fürchtete. „Unser Herr Minister" hatte in seinen Gymnasien zwangsweise das vertrauliche „Du" eingeführt, das weiland auch in der preußischen Landwehr herrschte. So oft ich mich, den bemoosten Häuptern gegenüber, schüchtern und halblaut darin versuchte, — „Kolbe, übersetze Du nun die nächste Periode," oder: „In Deinem thème sind sieben Fehler, Harnier," — besorgte ich ein gleich vertrauliches Echo: „Mach's besser, Dingelstedt." Meine Besorgniß ist niemals erfüllt worden. Die Schüler, ältere und jüngere, haben mich in

kurzer Zeit lieb gewonnen, lange Zeit lieb behalten. Einer von ihnen besonders: der Mosenthal. Da ist er endlich.

Er saß in Tertia, auf der vierten Bank von oben. In zwei Stunden wöchentlich wurde daselbst Französisch „getrieben“, Numa Pompilius gelesen, übersetzt, erklärt. Es hat mich Arbeit und Kampf genug gekostet, ehe ich den langweiligen Florian, Fenelons noch langweiligeren Telemaque, die Reisen des jungen Anacharsis, Ideler und Nolte's dickleibige Chrestomathie durch Bernardin de Sainte-Pierre, Chateaubriand, de Vigny, Lamartine ersetzt. Mosenthal fiel mir bald auf durch eine überraschend gute Aussprache des Französischen und durch bemerkenswerthe Gewandtheit im deutschen Ausdruck. Er zählte damals sechszehn Jahre; wie unlängst seine Nekrologe gemeldet: geboren 1821 zu Cassel in Kurhessen, von armen, wenngleich jüdischen Eltern. Mehr Knabe als Jüngling, eher klein als groß, weniger schlank als untersetzt, von heller, ungewöhnlich frischer Gesichtsfarbe, mit rothem Haar, welches letztere damals noch nicht, wie heutzutage, für schön galt. Seine Aufmerksamkeit beim Unterricht war gespannt, bis zur Unruhe; die wasserblauen Augen, deren Ausdruck eine frühe Brille trübte, hielt er beständig auf mich geheftet, mochte ich nun hoch zu Katheder sitzen oder peripatetisch dociren, und zappelte emsig mit der ausgestreckten Hand, in der bekannten Geberdensprache, welche andeutet, daß ein eifriger Schüler die Antwort auf eine gestellte Frage weiß, oder aufgerufen werden und „drankommen“ möchte. Auch lachte er am längsten und lautesten, wenn ich einmal — die Untugend aller jungen Lehrer — einen schlechten Witz riß, zum Exempel mich lustig machte über den geistreichen Inhalt und die geschmackvolle Form der Aufgaben in der Schulgrammatik: „Lieben Sie die Maus? Nein, ich hasse die Maus, aber ich liebe den Affen.“ Oder: „Das neue Haus des Hutmachers ist größer als der Stall des Messerschmieds.“ So hatten wir uns denn bald stillschweigend gefunden, und es währte nicht lange, bis er sich mir vertraulich näherte. Als ihn die Reihe traf, die französischen Exercitien der Classe, die ich corrigiren durfte, dreißig bis vierzig an der Zahl, mir ins Haus zu bringen, blieb er, nachdem er seine schwere Bürde auf meinem Schreibtisch abgelegt, an der Thür ver-

legen stehen. „Wünschen Sie noch etwas?“ fragte ich freundlich, das officielle „Du“, wie immer außerhalb der Schule, ablegend. Nach einigem Stammeln: Ja, ich hätte wohl . . . Wenn ich so frei sein dürfte u. s. w., zog er aus seiner Tasche ein paar, mit seiner fließenden Handschrift dicht bedeckte Blätter hervor: „Gedichte“. Ich hieß ihn sitzen, lesen, während ich zuhörte, ermuthigend mit dem Kopf nickte, hier und da besserte. Sein Gesicht wurde aus rosenroth purpurfarbig; das goldene Haar funkelte förmlich, hörbar flog sein Athem. Es waren, so viel ich mich erinnere, ächte Schülergedichte, Lesefrüchte, Schnabelstudien eines noch nicht flüggen Singvogels. Aber sie müssen etwas versprochen haben; denn als ich, ein paar Jahre später, — um, wie College Clavigo, „meiner Nation das noch unbekannte Vergnügen einer Wochenschrift zu geben“ — in Cassel eine Zeitung, „der Salon“, aufthat, versäumte ich nicht, lyrische Beiträge von Mosenthal heranzuziehen, die er, mehr wohl aus Vorsicht als aus Bescheidenheit, nicht mit seinem Namen, sondern nur mit seiner Chiffre unterzeichnete. Er hatte — auch er schon — mit seinen mir dargebrachten Erstlingen eine schlimme Erfahrung gemacht. Mit überfließendem Herzen sprach er einem Mitschüler davon, daß er mir seine Verse gebracht, daß ich sie gelobt. Der erzählte es sofort weiter; die Kunde drang bis zum Classenlehrer. Der wiederum ließ sich den vorlauten Dichter kommen, vermahnte ihn, daß man dergleichen Allotria bei uns nicht liebe, weder hohen, noch höheren und höchsten Ortes (siehe oben!) und schloß mit dem Befehle: „Uebrigens, wenn Du Verse machst, hast Du sie nicht dem Herrn Dingelstedt zu bringen, der nur französischer Lehrer ist, sondern mir, Deinem Ordinarius, der ich ja auch Deine deutschen Aufsätze corrigire.“ Sprach's und entließ ungnädig den begossenen Poeten, der stracks zu mir eilte, beschämt und betrübt den Ausgang seines ersten literarischen Versuchs berichtete und mich um Rückgabe der kleinen Blätter bat. Ich glaube, er hat dabei geweint, der arme Mosenthal, und ich . . . Nun, ich lachte gewiß auch nicht.

Trotz dem Mißgeschick, das unsere erste Begegnung getrennt, sind wir einander nahe geblieben, Mosenthal und ich, so nahe Schüler und Lehrer sich bleiben können. Als ich im Herbst 1838

von Cassel nach Fulda versetzt, das heißt: verbannt wurde — aus höheren Staatsrücksichten, wie die Officiösen zu melden wußten — hatte er den Muth, sich an einer Gabe zu betheiligen, die mir die Schüler der unteren Classen zum Andenken widmeten: ein silberner Becher, ein silbernes Besteck, deren ich mich noch zur Stunde bediene. Sein Name steht unter der begleitenden Adresse. Ich aber hatte den Schmerz, in der letzten Lehrerconferenz, welcher ich in Cassel beiwohnte, einen, ich weiß nicht ob aus hohen, höheren oder höchsten Quellen erflossenen Erlaß zu unterzeichnen, des Inhalts, daß alles Collectiren in den Classen des Lyceum Fridericianum, gleichviel zu welchem Zweck, bei strenger Strafe verboten werde. Die „Demonstration“ von hundert unschuldigen Schulknaben zu Gunsten ihres gemaßregelten Lehrers mißfiel entschieden, so hohen, höheren und höchsten Ortes, wie tief unten — wo der gemeine Wurm Neid kriecht und die Natter Verleumdung sticht.

Zwanzig Jahre und darüber vergingen, bevor ich Mosenthal wiedergesehen, aber nicht ohne daß ich im lebhaften Briefwechsel mit ihm verblieben, wie er zwischen Bühnenvorstand und Bühnendichter sich von selbst ergab. Aus dem Knaben war indessen ein Mann geworden, zu dem rothen Haar ein rother Vollbart gewachsen, beide kunstvoll gehegt und gepflegt; auch der Ansatz zu einem behaglichen Bäuchlein hatte sich eingestellt und im Knopfloch des feschen Wiener Gehrocks eine regenbogenfarbene Ordensschleife, die muthig getragen, nicht kokett versteckt wurde. Warum auch nicht, oder warum? Man hat Mosenthal eitel genannt. Wenn er es war, war er's in der entwaffnenden Weise voller Naivetät. Er freute sich seiner Erfolge, genoß sie, vermehrte und verbreitete sie. Daß in Wiener Schaufenstern sein photographisches Portrait gehangen, in Uniform aufgenommen und mit allen Decorationen, wurde ihm oft und bitter genug vorgehalten. Durchaus mit Unrecht, scheint mir. Leute, die, athemlos von der ununterbrochenen heimlichen Hetzjagd auf Kreuze und Sterne, die erbeuteten Ehrenzeichen im Kasten verschließen, um so zu thun, als sei ihnen ganz und gar nichts an dem Tand gelegen, — sie sind in der Regel viel eitler, viel befangener und bewußter als diejenigen, welche sich nicht schämen, das zu besitzen, was sie zu erstreben sich nicht geschämt haben.

Und Freund Mosenthal hatte tüchtig erstrebt. Im Jahre 1841 nach Wien gekommen, eroberte er, binnen verhältnißmäßig kurzer Zeit, er, der Jude, eine Anstellung in einem österreichischen Ministerium, und mit einem Judenstück das Burgtheater. Obendrein zur Zeit des Concordats, der Reaction. Er war vollkommen acclimatisirt und nationalisirt in Oesterreich; was denn freilich dem Juden leichter wird als jedem Anderen, weil er eigentlich nirgends zu Hause ist, also auch nirgends fremd. Des ungeachtet und bei aller Leichtlebigkeit, Biegsamkeit und Geschicklichkeit, die seinem Wesen wie seinem Talent eigen, wuchs er niemals sich aus zum specifischen Wiener. Er hat zeitlebens nicht den Wiener Dialekt reden gelernt — ein Umstand, der keineswegs so unbedeutend ist, wie er scheinen mag — und wenn man seine ganze Erscheinung, die persönliche wie die literarische, genau vergleicht, sowohl mit höhergestellten als mit gleichstehenden Erscheinungen, bleibt ein immerhin deutlicher, charakteristischer Unterschied übrig. Oesterreichische Typen sind, um nur von dramatischer Poesie zu reden: Grillparzer, Halm, Bauernfeld; sind, eine Stufe tiefer: Prechtler, Weilen, Schlesinger, Mautner. Keine Literaturgeschichte der Welt wird Mosenthal mit diesen oder jenen zu verwechseln im Stande sein. Ist das ein Lob für sie, ein Tadel für ihn, oder umgekehrt? Weder eines, noch das andere, vielmehr nur die einfache Constatirung der bekannten Thatsache: daß Oesterreich, daß namentlich Wien, eine eigenthümliche geistige Atmosphäre für sich besitzt, in der man geboren und erzogen sein muß, um in ihr völlig aufzugehen und die man wiederum nicht entbehren kann, wenn man in ihr geboren und erzogen ist. Die freiesten Geister, Anastasius Grün und Lenau, erkrankten am Heimweh, draußen im Reich und drüben jenseits des großen Wassers, an tiefem, unheilbarem Heimweh nach Oesterreich, trotz Censur und Polizei, denen sie zu entfliehen gedachten. Wollte Gott, die Deutschen — wenn denn nun doch einmal der unselige Gegensatz nicht weggedacht werden kann — hätten ein gleich starkes Heimathsgefühl!

Was mich im Anfang der sechziger Jahre mit Mosenthal zusammenführte, war eine Generalversammlung der Schillerstiftung in deren Vorort: Weimar, meinem damaligen Domicil. Die Wiener

Zweigstiftung war dabei glänzend vertreten durch den glühenden Mosenthal, den bleichen Kompert, den rechtsgelehrten Weissel, welchen letzteren wir, seiner imponirenden Ruhe und Milde wegen, Nathan den Weissel tauften. Wien stimmte tapfer, durch Dick und Dünn, mit Weimar: in der Frage des Vororts, den wir gern dauernd an Weimar geknüpft gesehen hätten, der Schillerlotterie, deren reichen Ertrag die Dresdener Zweigstiftung für sich hätte schlucken mögen, der Deutschen Nationalakademie, welche die Idealisten im Verwaltungsrathe aus der bloßen Unterstützungsanstalt, den Satzungen zum Trotz, zu entwickeln gedachten, des Generalsecretariats, das in Gutzkows Händen war und darin erhalten werden sollte. Heiße Kämpfe, in welchen der inzwischen Meister gewordene Schüler an der Seite des alten Lehrers focht; allerdings mit wechselndem Ausgang: auf einem Flügel siegreich, im Centrum geworfen. Abends vereinigten sich Freund und Feind in der gastlichen Tafelrunde des Großherzogs von Sachsen, der Mosenthal verdientermaßen auszeichnete. Meine Begegnung mit ihm erneuerte sich aus gleichem Anlasse mehrere Male, erst in Weimar, dann in Wien, wohin der Vorort übertragen worden war, und wo ich nun, als Delegirter Weimars, den Wiener Bundesgenossen secundirte. Diese vorübergehenden Besuche und Gegenbesuche verwandelten sich in ein festes Beisammensein, als ich im Herbst 1867 nach Wien übersiedelte. Mosenthal gehörte zu den Ersten, die mich in meiner Dienstwohnung im alten Kärnthnerthor-Theater theilnehmend und glückwünschend begrüßten. Er hätte geahnt, sagte er, längst geahnt, daß er für seinen ehemaligen Casseler Schulmeister Quartier gemacht im schönen Wien. Darauf gingen wir, alte Erinnerungen frisch zu begießen, Arm in Arm zu meinem Nachbar Sacher speisen; ich führte noch Junggesellenwirthschaft, da meine Familie in Weimar überwinterte. Wir speisten sehr gut, sehr lang, sehr lustig. Zwischen den verschiedenen Gängen brachte mir mein Schüler und Landsmann vorsichtig bei: 1) daß er ein neues Stück im Burgtheater habe, den Schulzen von Altenbüren, welches ich dem Generalintendanten, Baron Münch, dringend empfehlen müsse; 2) daß ich seine Oper mit Nicolai, die lustigen Weiber von Windsor, demnächst wieder, und zwar neu scenirt, wie sie es bedürfe, auf das Repertoir bringen

möge; 3) daß er mir ein Tanzpoëm zu einem Ballet „Fata Morgana" schreiben wolle, wenn ich es seinem Freunde Goldmark zur Composition und dem zu einem Gastspiel in Sicht stehenden Taglioni zur Setzung übertragen wolle. Ich lachte über seine Fruchtbarkeit an Plänen und an — Wünschen, und da er mir beim Aufbruch behülflich sein wollte, in meinen Ueberzieher zu schlüpfen, statt desselben aber den seinigen erwischte, sagte ich, unvorsichtig genug für einen alten „Lehrer": „Lieber Freund, Sie haben mir heute ein Schauspiel, eine Oper, ein Ballet aufgehängt; aber Ihren Rock lass' ich mir nicht auch noch aufhängen." Ich habe erfahren müssen, daß er mir den Einfall, der nicht einmal ein guter gewesen, lang nicht verzeihen konnte.

Indeß hat er nicht verhindert, daß wir fast zehn volle Jahre hindurch in gutem Einvernehmen neben einander gelebt haben, wenn auch nicht allzuviel mit einander. Wien ist eine große Stadt, die eher zerstreut, als zusammenzieht, und die Direction eines Theaters isolirt unwillkürlich ihren Inhaber. Allein wir besuchten uns, luden uns ein, begegneten uns auch oftmals in gesellschaftlichen Kreisen, welche sämmtlich, aristokratische, bureaukratische, plutokratische, künstlerische, dem in Wien äußerst populär gewordenen Dichter offen standen. Auch manche ernstere Aufgabe vereinigte uns: so das Schiedsrichteramt in der Preislustspiel-Concurrenz, welche Münch ausgeschrieben, und die Sitzungen des Comités für Errichtung eines Beethovendenkmals in Wien. Zuweilen mußte ich ihm in anderen Stücken meine Mitwirkung zu seinen Zwecken versagen, z. B. bei den „Künstlerabenden" im Musikverein, einer Lieblingsschöpfung Mosenthals, und bei der Schauspielschule, die ihn gleichfalls höchlichst interessirte. Er hat meine Gründe stets zu ehren gewußt und ist, meines Wissens, niemals gegen mich aufgestanden, an keiner Intrigue betheiligt gewesen, immer wieder zu mir zurückgekehrt, sogar nach allerlei unvermeidlichen Differenzen bei den zahlreichen Proben seiner Stücke auf dem Burgtheater, deren ich daselbst mehrere auf die Welt gebracht und begraben.

Nun hab' ich zuletzt noch den Schmerz gehabt, ihn selber begraben zu helfen. Am Montag den 19. Februar 1877 geschah's, an einem wunderbar schönen Winternachmittag, nachdem

er am Freitag Morgen, plötzlich, in Folge eines Risses im Herzen gestorben. Sein Leichenbegängniß gehörte zu den glänzendsten, welcher Wien sich erinnert. „Auch Blumen fehlten seinem Sarge nicht“, und nicht Musik, wie er es in seinem Testament, dem Ritus seiner Kirche zuwider, ausdrücklich gewünscht hatte. Er selbst würde seine Freude an der Feier gehabt haben, bis auf die Rede des Oberrabbiners. Da sprach, über dem kaum erkalteten Staube des Toleranzdichters, nicht der humane de Silva, nicht einmal der orthodoxe Ben Akiba, sondern ein ächter, zelotischer de Santos, der vor Allem den Juden in Mosenthal hervorhob und die Harfe Sions als die erste, die ewige der Welt pries .... Ich glaube, daß unsere Feier im Burgtheater, Donnerstag den 22. Febr., eine Mustervorstellung der Deborah, in welcher die unübertreffliche Wolter sich selbst übertraf, mehr im Geiste des Dichters gewesen ist.

II.

Je nun, so dann. Begraben wir ihn. Sehen wir zu, was von ihm nicht begraben worden, und nicht zu begraben ist. Nachdem ich den Menschen „aus dem Gedächtniß“ gezeichnet, studiren wir an seinen Werken den Dichter.

Mit seinen Gedichten und seinen Erzählungen werden wir uns nicht lang zu beschäftigen haben. Mosenthal war kein Lyriker. Dem Band Gedichte, welchen er schon 1845 bei Klang erscheinen ließ und 1866 bei Gerold verbessert wiederholte — Klang ist ein hübscher Name für lyrischen Verlag; er „klingt“, als wären die Gedichte bereits halb in Musik gesetzt —, diesem Bande fehlt es an individuellem Gepräge, also gerade an dem charakteristischen Merkmal des Lyrikers. Ueberhaupt mein' ich, daß lyrische Blüthen, poetische wie musikalische, seltene Ausnahmen sind am semitischen Stamme, es sei denn, man geht zurück auf die königlichen Sänger David und Salomon. Ein Lied von Goethe, Uhland, Rückert, oder auch von Schubert, Schumann, das schreibt ein Jude nicht. Je eine Ausnahme — Einer, aber ein Löwe — Heine, Mendelssohn, beweist für, nicht gegen die Regel. Vielleicht wird auch in ihrer Lyrik eine genaue Untersuchung Elemente von Abstraction,

Reflexion, Speculation finden, welche dem lyrischen Wesen fremd sind.

Der Epiker Mosenthal steht höher als der Lyriker, ohne absolut hoch zu stehen. In grünster Jugend hat er sich in blutarmen, schmächtigen, bleichen, kurzlebigen Novellen versucht. Darauf nahm ihn die Bühne in Beschlag, die immer einen ganzen Mann fordert und nach einem durchdringenden Erfolg auch den ganzen Mann verzehrt. Ab und zu gab er wohl, von seinen Sommerfahrten nach Nord und Süd heimgekehrt, in dieser oder jener Zeitung ein paar flüchtig gezeichnete Reisebilder, oder erzählte in anmuthender Pietät seine Begegnung mit den schwäbischen Meistersingern, Erinnerungen an die Heimath und dergleichen subjective Erlebnisse mehr; willkommene Beiträge zu der beliebten „leichten Lectüre“, aber ohne bleibenden Werth, ohne nachhaltige Wirkung. Erst da es Abend auf seinem Lebenswege zu werden begann, ein früher, von ihm und seinen Freunden nicht geahnter Abend, wendete er sich, durch einige trübe Erfahrungen dem Theater entfremdet, der Erzählung wieder zu, der vertieften, Charaktere und Situationen sorglich behandelnden Erzählung, und zwar sonderbarer Weise: der specifischen Judengeschichte. Den sterbenden Dichter zog ein dunkles Heimweh in das Ghetto zurück; er zündete die Schabbeslampe an, die hereinbrechenden Schatten des Todes zu verscheuchen. Die illustrirte Zeitung „Ueber Land und Meer“ veröffentlichte diese bemerkenswerthen Novellen.

Bleibt übrig der Dramatiker Mosenthal. Auf der Bühne hat er seine lautesten, seine dauernden Erfolge gepflückt. Er taugte für sie, sie für ihn. Von mancherlei Seiten zugänglich, des verschiedenartigsten Anbaus fähig — beinah nach dem alten System der Dreifelderwirthschaft: heuer romantische Tragödie, über's Jahr ein Volksstück, im dritten sociale Comödie, das gemeine Futterkraut des Ausstattungsstücks nicht ausgeschlossen — schnellere und vollere Früchte tragend, als jeder andere Grund und Boden im Literaturgebiete: also beschaffen, bot gerade das Theater dem Talente Mosenthals als vorzugsweise geeignet sich dar. Dies Talent war kein unmittelbar schöpferisches, kein sturm- und drangvolles; aber es war findig, leicht anregbar, elastisch, accommodationsfähig, geschickt in der Benützung technischer Behelfe, mehr auf Abstraction und Combination

gestellt als auf Inspiration; ein echtes, praktisches, modernes Theatertalent. So hat er denn früh angefangen für die Bretter zu schreiben und ist in ungleich geringerer Zeit, als die Meisten es bewerkstelligen, wirklich und wirksam auf die Bretter gedrungen. Desungeachtet glaub' ich nicht, daß die Bühne seine erste Liebe gewesen, wie Grillparzers, Halms, Bauernfelds. Sie wuchsen von Kindesbeinen auf in der Atmosphäre des Dramatikers, wohin Mosenthal erst im reifenden Jünglingsalter durch seinen guten Stern geführt wurde, in jener, durch keine ästhetische Scheidekunst genau zu analysirenden Atmosphäre, welche aus der beständigen Wechselwirkung eines guten, großen Theaters und eines fein- und warmfühligen Publicums erzeugt wird, eines Publicums, das damals noch nicht corrumpirt war, weder durch Offenbach noch durch Dumas fils. In dieser Atmosphäre acclimatisirte sich Mosenthal nach seinem eigenen Geständniß rasch und vollständig; er fühlte sich hingezogen zu der in ihr vorherrschenden Strömung, der dramatischen. Sein offenes Auge, bewaffnet mit den scharfen Gläsern des jüdischen Spürsinnes, studirte poetische Meteorologie, beobachtete, welche Stoffe in der Luft lagen, woher der Wind der Tendenz blies, wie sich das Gewitter des Beifalls und der kalte Strichregen des Mißerfolges bildeten. Der Aufenthalt in einer Großstadt, nach den kleinen Residenzen Kassel, Karlsruhe, in einem ansehnlichen Hause, worin Kunst und Künstler gastlich gepflegt wurden, brachte ihn stufenweise an das Theater, in das Theater, auf das Theater. Die aus solchen, theilweise sehr zusammengesetzten Factoren gebildete Zahl schreibt sich: Deborah — auswärts in Leah umgetauft (oder wie man den Proceß bei ihren Glaubensgenossinnen sonst benennen mag), — Mosenthals gewissermaßen erstes, nicht bestes, aber glücklichstes, populärstes, haltbarstes Stück. Selten sind Stoff und Stimmung des Dichters, allgemeine Richtung der Zeit und besondere Bühnenzustände, Erfundenes und Wahres so zündend aufeinander geplatzt, wie in diesem Erstlingswerk. Selbst daß es zehn Jahre auf dem äußeren Burghof hat antichambriren müssen, schadete seiner gesunden Constitution nicht. Gegen die Composition desselben läßt sich ja Manches einwenden: die grobe, fadenscheinige Intrigue, welche die Peripetie herbeiführt, der ohne organischen Zusammenhang dem

Ganzen lose angehängte Schlußact, die unsichere Zeichnung einzelner Charaktere. Trotz alledem fühlt man lebhafter als in allen späteren Erzeugnissen den warmen Herzschlag des Dichters, der, wohl mehr traditionell als individuell, den „tausendjährigen Fluch seines Stammes“ empfindet und das frische Wehen des Zeitgeistes. Es ist, als ob Kaiser Joseph, der unsichtbar mitspielende, mit sicherem Schritt hinter den Coulissen auf- und niederwandelte. Und wie altklug hat der junge Poet das „heiklige“, heiße Thema, entnommen aus der Gegenwart, heute noch in der Frage der Civilehe fortbrennend, in eine discrete historische Ferne verlegt, Licht und Schatten zwischen beiden Parteien vertheilt, so daß weder Christ noch Jude sich verletzt finden können, wenn er vor dem idyllischen Hintergrund einer Dorfgeschichte ein polemisches Charakterbild aus der Zeitgeschichte entrollt!

Deborah hat buchstäblich die Reise um die Welt zurückgelegt und Schule gemacht, als Stammmutter der populären Judenstücke. Hier wäre nun Gelegenheit, einen lehrreichen Excurs einzuschalten: Der Jud' auf der Bühne. Wir müssen uns aber auf wenige Andeutungen beschränken. Juden hat's auf dem Theater gegeben, so lange es Theater gibt. Sie waren auch bisher (unberufen!) niemals und nirgends verboten, gleich anderen Potentaten oder Priestern. In den Passions- und Mirakelspielen des Mittelalters wie unter den Marionetten des Puppenkastens sind die Juden stehende Figuren, bald grotesk-komische, bald tragisch-pathetische. Marlowes Maltheser Jude und der Shylock Shakespeare's stellen sich bereits als veredelte Exemplare der Gattung dar. Ebenso die von Grillparzer adoptirte Jüdin von Toledo. Hier spielt der Jude überall die leidende Rolle: er wird auf der Bühne gefoppt, geprellt, gehetzt. Die Stücke sind im mittelalterlichen Hephep-Schlüssel geschrieben. Der Aera der Aufklärung, der Toleranz blieb es vorbehalten, den Juden auf dem Theater zu rehabilitiren im Zusammenhang mit der Emancipation in Staat und Gesellschaft. Cumberlands Schewa, ein Paradepferd aller Charakterspieler vom Anfang bis zur Mitte unseres Jahrhunderts, Lessings Reisender in seinem Lustspiel „die Juden“, zuletzt und zuhöchst die Apotheose des religiösen, oder doch kirchlichen Indifferentismus im weisen Nathan: sie sind neue Typen

„Unseres Verkehrs“ auf den Brettern. Die Musik und Malerei mischen sich alsbald auch hinein: Marschner verherrlicht eine tugendhafte Jüdin, Halevy einen zärtlichen und zugleich zelotischen Judenvater; auf allen Kunstausstellungen wimmelt es von Juden: trauernde Juden, weinende Juden, wandernde Juden. Ahasverus kommt weder in der Kunst noch in der Literatur zur Ruhe. Uriel Acosta erweist sich zäheren Lebens, als alle seine Geschwister und Verwandten aus der Familie des jüngeren Deutschlands, und bis in die nächste Gegenwart hinein setzt im Volksstück „Einer von uns're Leut'“, im Kunstdrama der Rabbi im „ami“ Fritz, das Geschäft des braven Theaterjuden glorreich fort.

Und dies ganze Geschlecht wäre auf Deborah zurückzuführen? Sicher nicht. Sind doch darunter viele Stücke älter als sie. Aber wo der äußere Zusammenhang fehlt, wirkt dann und wann der innere nicht minder deutlich. Deborah hat einen mächtigen Anstoß gegeben, als ein Stück lebendiger Poesie, zugleich ein poetisches und praktisches Theaterstück. Ihren Erfolg hat der Dichter nachmals nie wieder eingeholt. Just so ist es ihm mit seinen zahlreichen Operntexten ergangen, deren erster (die lustigen Weiber von Windsor) der beste geblieben. Zufall oder Schuld, Nachlaß, Ungeschick des Dichters? Waltet darin ein geheimes Naturgesetz, daß das Talent im Erstling sich gleich völlig ausgibt und nur das Genie im crescendo hervorbringt? Vielleicht. Nicht minder vielleicht trägt zu dem unläugbaren Unterschied der frühesten und der späteren Erfolge eine, kaum liebenswürdig zu nennende Eigenthümlichkeit des deutschen Publicums bei. Ob dasselbe nun thront im hohen Parterresitz oder auf höherem Richterstuhl der Kritik: einen ersten vollen Sieg verzeiht es nicht so leicht. Was hat der Nachwuchs der Griseldis unter ihrem fabelhaften Glück zu leiden gehabt, obwohl die meisten Stücke desselben ihr unbedingt überlegen: der Sohn der Wildniß, der Fechter, Wildfeuer, Iphigenia in Delphi, Begum Somru! Sie sind sammt und sonders nicht aufgekommen gegen Griseldis, als legte das souveräne Theaterpublicum einen so ungeheuren Werth auf diese seltsame Art eines jus primae noctis!

An Deborah wollen wir die Erwähnung der zwei anderen ländlichen oder volksthümlichen Stücke Mosenthals anschließen: der

Sonnwendhof und der Schulz von Altenbüren. Dieses für das Theater und für die Literatur verloren, als eine unhaltbare Verquickung widerstrebender Elemente, obendrein auf einem dem Dichter fremden Terrain — jenes das am besten erfundene, componirte, geführte Stück Mosenthals, in sich abgeschlossen, rein von fremdartigen, wie von tendenziösen Bestandtheilen, stilvoll und einheitlich vom Anfang bis zum Ende. Das in sich so verschiedene Kleeblatt drückt wiederum aus, welchen Einfluß der vorherrschende Zug in der Tagesliteratur auf den wachsamen und zugleich lenksamen Sinn des Dichters ausgeübt: es ist sein Tribut an die Herrschaft der Dorfgeschichte, welche sich durch Auerbachs Lorle auch auf die Bühne ausgedehnt hatte. Weder Auerbach noch Mosenthal ist ein idyllisches Naturkind, ein inspirirter Naturpoet; sie sind beide durch und durch Culturpflanzen, exotische obendrein auf deutschem Boden. Ein Bauernjunge, ein Autodidakt schreibt keine Dorfgeschichten und keine Deborah; dazu gehört tiefe, scharfe Beobachtung, raffinirte Speculation, und wenigstens ebensoviel Verstand als Geist, so viel Schule wie ursprüngliches, schaffendes Vermögen.

In eine zweite Gruppe lassen sich Mosenthals Renaissancedramen zusammenstellen: allerlei Stücke verschiedenartigsten Ursprungs und Vorwurfs, mit willkürlich gegriffenen Stoffen, einem reichen äußerlichen Apparat, auf den Effect gearbeitet und doch über vorübergehende Wirkung nicht hinausgekommen. Darunter hat sich Isabella Orsini auf dem Burgtheater erhalten, anderwärts kaum, während die übrigen klanglos zum Orcus hinabgestiegen: Cäcilia von Albano, Pietra, Maryna, Gabriele von Precy, Parisina. Die Vollständigkeit des Verzeichnisses wird nicht verbürgt. Der Nekrolog des Dichters braucht sich nicht zum statistischen Nekrolog seiner sämmtlichen Werke auszudehnen. Parisina, der dramatische Schwanengesang meines armen Landsmannes, hätte ein besseres Schicksal verdient, als ihm geworden. Wir hinter dem Vorhange, Dichter, Director, Darsteller, versprachen uns etwas von dem Stücke. Mosenthal, der den Cultus seines Selbst, in seiner Person wie in seinen Stücken, unbefangen betrieb, freute sich kindlich an dem schönen „Aurorasaal", den unser Decorationsmaler geliefert, getreu nach der begehrlichen Vorschrift des Manuscripts: „Ein Meer von Lichtern

und Blumen.“ Wie ein Löwe kämpfte er in den Proben um jeden Vers, der unter dem Rothstift verblutet hatte; bald konnt' er diesen Uebergang, bald jenes Motiv nicht missen. Nachdem dann die Première überstanden war mit einem übertriebenen Aufwand an Hervorrufungen des Dichters, — o über diese Premièren mit ihrem wunderlich gemischten Auditorium, ihren unzuverlässigen Eindrücken! — kam am lendemain der kalte Schlag in den Abendblättern als hinkender Bote nach. Die Appellation von der Kritik an das Publicum half nichts; eine große Stadt besitzt nicht die Sammlung, nicht die Muße, die Kraft, sich ein eigenes, unabhängiges Urtheil zu bilden. Die Theilnahme, auch die Einnahme, sank schon bei der ersten Wiederholung auf den Gefrierpunkt, und mit der dritten Vorstellung verschwand Parisina.

Der leidigen Gründlichkeit zu Liebe, wollen wir noch zweier Spielarten dramatischer Poesie gedenken, die Mosenthal in je zwei Stücken angebaut: das literatur- und kunsthistorische Drama, neuerdings aus der Mode gekommen, und das Zauber- und Märchenspiel. In letzterem hat Mosenthal „das gefangene Bild“ gebracht, meines Wissens nirgends ausgeführt, ein todtgeborenes Buchdrama, und den „Goldschmied von Ulm“, sporadisch erschienen, nicht ohne Erfolg auf der großen Münchener Bühne, wo ich es als Ausstattungsstück behandeln und retten konnte. Minder gelang das mit dem Literaturdrama „ein deutsches Dichterleben“. Der Stoff ist peinlich, der Held, ein Graf von Gleichen unter der Maske unseres volksthümlichen Balladensängers, G. A. Bürger, nicht im Stande darüber hinwegzuhelfen. Die Mitglieder des Hainbundes machten den erquickenden Eindruck eines Wachsfigurencabinets; große Namen unter leblosen Puppen. Als zum Schlusse der jugendliche Karl August von Weimar, mit einem blühenden Zweig in der Hand, die Versöhnung der Kämpfer und die Erlösung des sterbenden Helden bringen wollte, entstand im Parterre ein schwer zu mißdeutendes Murmeln, Räuspern, Kichern, Zischen: Bürger hatte ausgelitten. Ungleich tapferer hielten sich „die deutschen Komödianten“, namentlich auf dem Burgtheater, wo Adolf Sonnenthal den Ludovici, Charlotte Wolter die Conradine, Zerline Gabillon die Neuberin, Baumeister den Wiener Hanswursten Prehauser, der selige Beckmann

und Mama Haizinger das Ehepaar Hühnchen, Papa La Roche endlich — last, not least — in einem seiner berühmten Cabinets-stücke den Festungs-Commandanten auf Königstein spielten. Diese ursprüngliche Besetzung ist auseinander gefallen, und mit ihr zerfällt das Stück. Abgesehen davon, daß ein heutiges Publicum, auch dasjenige des Burgtheaters, nicht mehr daran glaubt: es sei das deutsche Schauspiel zu retten gewesen durch einen, in dem sächsischen Staatsgefängniß aufgefundenen Codex Shakespearianus, und daß alles Lumpazivagabundenthum, studentisches wie schauspielerisches, nicht einmal mehr komisch wirkt, geschweige rührend oder pathetisch.

An das Conversationsstück hat sich Mosenthal erst in seiner letzten Periode und in nur zwei Stücken, Modeartikeln nach fremdem Muster, gemacht: „Madeleine Morel“, 1871 erschienen, „die Sirene“ aus 1874. Magdalena moralis, wie ein Wiener Spottvogel das erstere genannt, ist ein Exercitium im Styl der Pariser „Sitten-bilder“, vermischt mit Zügen aus dem empfindsam-bürgerlichen Hausdrama der Deutschen; unsittlich durch und durch, um so tiefer unsittlich — was mein guter Mosenthal freilich nie zugestehen wollte — als seine büßende Magdalena weder zur Sühne stirbt, noch zur Rache tödtet oder getödtet wird, sondern sich von ihrem beneidens-werth blinden und toleranten Liebhaber seiner alten, hochadeligen Familie aus dem Faubourg St. Germain octroyiren läßt, insonder-heit einer angebeteten ehrwürdigen Mutter und einer engelreinen naiven Schwester. Die Sirene gehört zu den Gouvernantenstücken; schätzbares Mittelgut für den täglichen Bedarf des Theaters, in der Literatur werthlos.

Ehe wir abschließen, haben wir noch der besonderen Ver-dienste zu gedenken, welche Mosenthal als Librettist und als Ge-legenheitsdichter sich erworben. In ersterer Beziehung hebt Eduard Hanslick, der gediegenste und der gewiegteste der deutschen Musik-kritiker, mit Recht hervor: daß Mosenthal der einzige namhafte Dramatiker gewesen, der sich der undankbaren, bei uns zu Lande in der Regel untergeordneten Kräften überlassenen Aufgabe, Opern-texte zu schreiben, mit Hingebung und mit wirklichem musikalischem Sinn und Verständniß unterzogen. So hat er denn mit geschickter Benutzung älterer oder fremder Vorlagen eine ganze Reihe tragischer

wie komischer Opern geschrieben für Nicolai, Rubinstein, Doppler, Käßmayer, Kretschmar, Brüll u. A. m., und dadurch manchen strebsamen Tondichter in dessen schwierigen Anfängen gefördert und unterstützt. Seiner Gelegenheitsdichtungen, Prologe, Festspiele Anzahl ist Legion. Dabei zeigte sich die ganze Biegsamkeit seines Talents und die gefällige Liebenswürdigkeit seiner Person. Den sprödesten Stoffen verstand er eine glatte, für die Gesellschaft geeignete Seite abzugewinnen, mit wohlgewählten, wohlgesetzten Worten bald zum humanen, bald zum patriotischen Sinn zu sprechen und in die heterogensten Kreise eine wohlthuende Gesammtstimmung zu bringen. Dies Verdienst mag dem strengen Kunstrichter gering scheinen; in Wahrheit und für den Bedarf einer großen Stadt ist es kaum hoch genug zu schätzen, und Wien wird oft an den verlorenen Herold seiner Feste gemahnt werden, wenn es sich darum handelt, zu lebenden Bildern oder zu einer verbindenden Musik den Text zu beschaffen.

Stehen wir am Ende? Sind wir, in einem Dutzend fliegender Blätter, fertig geworden mit fünfundzwanzig, dreißig Jahren redlichen, rastlosen Fleißes, mit einem vielseitig gebildeten Geiste, einem immer in aufsteigender Linie geführten Dichterleben? Von dessen Schöpfungen, was überdauert den Schöpfer, außer zwei, drei Stücken, die mit jedem neuen Jahre seltener auftauchen, bis sie ganz verschwinden? Wunderliche Compensation! Für sich hat der Dramatiker vor dem Epiker und dem Lyriker voraus die unmittelbare, volle, laute Wirkung; aber jener steht hinter diesen zurück an Langlebigkeit nach dem Tode. Das Theater frißt wie Vater Kronos seine Kinder, unersättlich, unermüdlich. Kein Mensch kennt und nennt mehr die dramatischen Zeitgenossen Klopstocks, die Chronegks, Weiße's, Gotters. Aber Klopstock wird noch genannt, gekannt, ausnahmsweise wohl gar gelesen; von Walther von der Vogelweide und den Nibelungen zu geschweigen. Das Publicum der Literatur ist dankbarer, treuer, geduldiger, als das Theaterpublicum.

Mosenthal hat zu viel geschrieben, zu rasch und zu leicht producirt, um Vollkommenes zu leisten, so greinen die Eunuchen des Musenserails. Daß Gott sich erbarm'! Zwei Dutzend Stücke, auf ebenso viele Jahre und mehr vertheilt! Lope de Vega zählte

die seinigen nach Tausenden, Scribe wenigstens nach Hunderten. Fruchtbarkeit ist ja eben das Kennzeichen des dramatischen Dichters und einer gesunden Theaterepoche. So lange nicht jeder Schriftsteller von Ruf und Beruf, der sich überhaupt den Weg zur Bühne frei zu machen verstanden, alljährlich seine drei, vier lebendigen Jungen wirft, so lange ist und bleibt es, trotz aller Freigebung der Theaterunternehmungen, trotz Aufhebung der Censur, trotz Theaterschulen und -Agenturen, Tantièmen und Primen, verdammt schlecht um die Zukunft der deutschen Bühne bestellt, die sich nicht mit Pariser Dünger fruchtbar machen, d. h. aussaugen und erschöpfen lassen will. Unser classisches Trifolium, Lessing, Goethe, Schiller, — sie werden uns bald nicht mehr sein, als Corneille, Racine, Molière den Franzosen. Das lebendige Theater, wie es nun einmal ist, braucht lebendige Dichter; seine Zwecke sind andere, als die eines Museums, mit ausgestopften Thieren, fossilen Knochen und monströsen Mißgeburten gefüllt, oder einer Glyptothek voll Antiken. Frisches Blut muß in dem vielgliedrigen Körper circuliren, obgleich er, nach Meister Shakespeare, nur ein Schatten ist und jedem Zeitalter den Spiegel seiner Gestalt vorhalten soll. Also: Dichter herbei, um jeden Preis; ersten und zweiten Rangs; nur lebendige, fruchtbare Dichter! Oder ist es zuletzt dem deutschen Geiste versagt, sich in der Form dramatischer Poesie voll und nachhaltig zu manifestiren? Sind wir ein lyrisch-musikalisches, kein ursprünglich dramatisches Volk? Haben wir mit unserem Gluck, Mozart, Beethoven, Weber unser letztes Wort im Welttheater gesprochen? . . .

Wohin bin ich gerathen? Vom Grabe Mosenthals, aus welchem eben die ersten Veilchen sprießen, auf eine Sternwarte, etwan gar der Zukunftsmusik?!

„Ich steh' auf Berges Spitze
Und werde sentimental“ . . . .

Ja, wer nur die Courage dazu hätte, statt der zurückhaltenden falschen Scham! Da oben zwinkert ein röthliches Sternlein, das mich an meinen rothköpfigen Tertianer gemahnt. Die Frühlingsnacht erinnert mich daran, wie oft ich Arm in Arm mit ihm aus dem gastlichen Augartenpalais den weiten Weg in die „innere Stadt“

zu Fuß zurückgelegt, um den schweren Burgunder eines fürstlichen Kellers in freier Luft, mit noch schwereren Cigarren, zu bewältigen. Ich scheide von ihm, wie damals, an der Ecke des Opernhauses: — Gute Nacht, Mosenthal! Aber ich wollte, ich dürfte, wie damals, hinzufügen: Auf Wiedersehen!

Wenn nicht . . . Je nun, so dann!

Friedrich Hebbel,

frei nach Emil Kuh, Waldek & Co.



I.

„Pour faire un civet de lièvre, il faut un lièvre." Dies alte, in seiner Einfachheit so ungemein imponirende Recept würde, aus dem Kochbuch in die Theorie biographischer Darstellung übersetzt, etwa lauten: „Um eine Lebensbeschreibung zu liefern, braucht man ein Leben." Beide Sätze, so unumstößlich sie scheinen, sind dennoch, gleich vielen anderen, logisch und thatsächlich nicht minder begründeten, im Lauf der Zeit zu überwundenen Standpunkten herabgesunken. Wie unsere cordons bleus durchaus keines Hasen mehr bedürfen, um das Gericht: Hasenpfeffer, zu liefern, vielmehr den gänzlichen Mangel an Urstoff durch Zusatz, Zuthat, Gewürz, Herrichtung, Anrichtung, Brühe verstecken, so verstehen sich moderne Biographen darauf, eine Lebensbeschreibung ohne Leben zu liefern. Warum sollten sie auch nicht? Weiß der Maler jedes Menschenangesicht in ein „bedeutendes" Portrait zu stilisiren, warum soll der Geschichtschreiber nicht aus einem beschränkten Stillleben ein langstiliges Epos spinnen?

Diese Gedanken wurden, aber nur im besten Sinne, in uns erregt durch die gegen Pfingsten 1877 nach langem Hangen und Bangen des Verfassers wie des Publicums ausgegebene Lebensgeschichte unseres Hebbel. Eine Geschichte, die selbst schon eine Geschichte hat. Hebbel starb im Jahre 1863. Seiner Hand war die Feder kaum entfallen, welche zu autobiographischen Anfängen bereits angesetzt gewesen, als dieselbe von seinem Geschichtschreiber, von Emil Kuh, aufgenommen wurde. Mit unsäglicher Liebesmüh', die keine verlorene gewesen, hat Kuh durch ein volles Jahrzehnt die disjecti membra poetae, dessen Nachlaß, Correspondenz, Tagebücher,

sowie schriftliche und mündliche Ueberlieferungen über ihn, in aller Welt zerstreute Bausteine, aufgespürt, beigeschleppt, gesammelt, hat sich heimisch gemacht — er, der eingefleischte Wiener, — in der Heimath seines Helden, holstischer Natur, Geschichte, Sage, Sitte, hat in Hebbels Fußtapfen Wallfahrten angetreten, um an allen Stätten seines Wirkens sein Wesen zu begreifen. Damit kam ein Material zusammen, welches nicht nur dem Bearbeiter, sondern auch dem Gegenstande über den Kopf gewachsen. Wie Jener fertig ist und ausholt, die eigene Hand ans fremde Werk zu legen, — siehe! da steht der Tod hinter ihm, der ihm nachgeschlichen, als wolle er zwei Leben mit einem Schlage vernichten. Der Kranke entflieht, seinen Schatz mit sich nehmend, über die Alpen, in's heilkräftige Tirol, an den lebenverlängernden Busen von Neapel. Immer leidend, aber immer schreibend, so irrt er umher, um Hülfe für sich, um Kraft für seine Aufgabe. Umsonst. Er bringt sich zu Ende, seinen Hebbel nicht. Im Jahre 1876 stirbt Kuh. Eine dritte Hand, Valdeks, führt mit wenigen, kurzen, aber klaren und scharfen Zügen das Bild aus, an dem, außer Hebbel, Kuh, Valdek, die Freunde und die Gegner des ersten ebenfalls mitgearbeitet haben. Zwei dicke, dicke Bände, der erste von 576 Seiten, der zweite von 744; summa summarum: 1320 starke Octavseiten. Ein Portrait in ganzer Figur, über Lebensgröße. Eine Colossalstatue für eine ideale Gestalt. Denn in seinen äußeren Umrissen war dies Dichterleben, wie die meisten seines Gleichen, so einfach, daß hundert Zeilen genügt haben würden, die Abschlußsumme zu ziehen. Nun überragt Hebbels Grabstein alle Monumente, welche Plutarch, Cornelius Nepos, Sallust, Johnson, Macaulay, Sainte-Beuve, Varnhagen, Strauß, — kurz, alle alten und neuen Biographen, die Gottschall in einem kenntniß- und verständnißreichen Essai zusammenstellt, — ihren Helden jemals gesetzt haben. Der einzige John Forster hat es verstanden, in seinem Leben des Charles Dickens noch weitschweifiger zu sein, während er die englischen Staatsmänner der Republik, Cromwell, Hampden, Pym u. a. m., viel wirksamer, weil kürzer, behandelte. Voltaire's Leben von Strauß, ein Meisterstück biographischer Kunst, umfaßt einen mäßigen Octavband, und Voltaire wurde vierundachtzig Jahre alt, Hebbel fünfzig;

die Werke des Ersteren zählten siebzig Bände, die des letzteren knappe zwölf.

Sagen wir es vornweg, frisch heraus: wir glauben nicht, daß der unverhältnißmäßige Umfang der Biographie dem Helden oder dem Verfasser zum Vortheile gereicht. Est modus in rebus. Das heißt, wenn wir unseren Horaz richtig verstehen: In den Dingen selbst liegt ein inneres und nothwendiges Maß der Dinge. Die äußere Dimension muß dem Inhalt entsprechen, hinter dem Detail darf die Hauptsache nicht verschwinden. Für eine Lebensbeschreibung Hebbels war die Hauptsache: Hebbel. Seine einzelnen Werke mochten wie Reliefs auf dem Piedestal der Statue behandelt werden, in Beziehung zu ihrem Verfasser, zur Erklärung seiner Eigenthümlichkeit. Nun ist allerdings von Hebbel am meisten die Rede; er wird auch übermäßig oft selbstredend eingeführt, in Tagebüchern, Gesprächen, Bekenntnissen, im Vaterhause wie am eigenen Herd, im Kreise vertrauter Freunde wie literarischen Widersachern gegenüber. Aber auf geringfügigen Aeußerlichkeiten liegt überall ein zu schwerer Nachdruck; zufällige, fremde, vorübergehende Zustände werden, nicht blos in ihrer Beziehung zu Hebbel, sondern für sich abgehandelt, als selbstständige Episoden des Epos, und einzelne Partien des Dichterlebens treten dadurch dergestalt in den Vordergrund der Darstellung, daß sie den Eindruck der im Mittelpunkt zu haltenden Hauptfigur entschieden abschwächen. Hebbels Jugend nimmt zweihundert Seiten in Anspruch, von denen wiederum ein gutes Viertel dem landschaftlichen Hintergrunde, Schilderung der Dithmarschen, angehört. Und doch hat diese Jugend wenig oder nichts voraus vor den Anfängen anderer Menschenkinder, solcher sogar, die sich nicht zu irgendwie hervorragenden Sterblichen auswachsen. Jeder lebhafte Knabe verschlingt, was er an Büchern an sich zu reißen vermag. Jeder Knabe von einigermaßen fruchtbarer Imagination spielt sich mit Hülfe der Schürze und des Fußschemels seiner Mutter auf Kanzel oder Theater, wohin ihn eben die Umgebung weist. Und wenn alle kleinen Narrenhände, die Tisch und Wände beschmieren, sich zu außerordentlichen Löwenklauen berühmter Maler entwickeln müßten, dann möchte der Himmel unseren Ausstellungen gnädig sein! Dergleichen allgemeine, weder an sich ausdrucksvolle,

noch charakteristische Züge gehören in keine Lebensbeschreibung, es sei denn: in eine Autobiographie. Davon später.

Für jetzt noch die Bemerkung, daß die Capitel über Hebbels Kindheit, außer an einer mehr als epischen Breite, an einem anderen Fehler, an einem entsetzlichen Colorit leiden. Das heißt nicht Grau in Grau, — das heißt Schwarz auf Schwarz malen. Wenn Hebbel selbst (Band I, Seite 4) in seinem Tagebuche vom Jahre 1842 niedergeschrieben: Wer sein Leben darstelle, solle wie Goethe, nur das Liebliche, Schöne, das Beschwichtigende und Ausgleichende hervorheben, das man auch in den dunkelsten Verhältnissen auffinden könne, und das Uebrige auf sich beruhen lassen, — nun dann hat sein Freund und Schüler Kuh gewiß nicht in Hebbels Sinn, vielmehr schnurstracks gegen denselben gehandelt durch das schauerliche Nachtstück, welches er uns in des Dichters Kindheit mit einer wahren Wollust der Grausamkeit vor Augen stellt. Dem Leser wird keine Beschränkung, keine Entbehrung, keine Erniedrigung geschenkt, welche den Knaben betroffen. Dieser Knabe selbst aber, empfand er denn seiner Zeit die Mängel und Schmerzen alle in gleicher Lebhaftigkeit, wie sie sein Biograph ihm übertrieben weichherzig nachempfindet? Wenn das Kind es gethan, so hat's der Jüngling verwunden, der Mann vergessen, und wie Hebbel sich — unseres Wissens — nirgends und niemals seines gedrückten und dunklen Vorlebens bauernstolz gerühmt, wie sein eigentliches Leben hell genug sich gestaltet hat, um des finstren Schlagschattens in der Ferne zur vollen Wirkung nicht zu bedürfen, so sollte um so weniger sein Biograph dem Dichter, der sich aus eigener Kraft aus Nacht und Niedrigkeit emporgeschwungen, den Schmutz der Scholle oder Pfütze, aus welcher er aufgestiegen, wieder auf die längst gereinigten Schwingen malen. Eine derartige Auffassung, sei sie noch so wohlwollend, gibt ein entstelltes Bild dessen, den man erhöhen, nicht herabziehen will. Den deutlichsten Beweis dafür liefert folgender Umstand. Kaum war die Biographie erschienen, so kamen in einer Wiener Zeitung excerpirende Feuilletons hinterdrein, mit den lugubren Titeln: Friedrich Hebbel, der Dichter des Hungers — Auf der Galeere — Friedrich Hebbel, der Dichter der Noth, — Ein Bacchanal des Schmerzes (letztere Emphase nach

Hebbel selbst!) .... Welche Uebertreibung in dieser Schön-, das ist Schwarzfärberei! Ob dem gereiften, gereinigten Hebbel mit einer Märtyrer-Glorie à la Chatterton gedient gewesen wäre? Wenn ein schlesischer Leinweber am Hungertyphus stirbt, so mag das Ereigniß sowohl für ein sociales Zeichen, wie in der Poesie als wirksames Motiv gelten. Aber Hebbel ist ja doch, ihm und dem Himmel sei es Dank, nicht nur nicht Hungers gestorben, sondern in glücklichem, beinah glänzendem Wohlleben, und wie er, hat sich mancher tüchtige Kopf, manch tapfere Hand unter den Poeten der Vergangenheit und der Gegenwart gefunden, die sich durch rauhe, schmale Anfänge hinaufgearbeitet, und nachdem sie Vater Goethe's Worte von dem Brot in Thränen, oder von dem bittern Brot der Verbannung in Wahrheit durchgekostet, auf eigenen Füßen aufrecht gehalten haben. Solch ein Menschenschicksal, das durch niedriges Dorngesträuch zu sonnigen Höhen selbst erworbenen Ruhms und Wohlstands sich durchhaut, ist minder tragisch als ein Lebenslauf in umgekehrter, absteigender Linie, welcher aus diesen Höhen, sei es durch eigene, sei es durch fremde Schuld, herabsinkt und sich in dunklen Abgründen verliert.

II.

Autobiographieen üben anerkanntermaßen einen besonderen Reiz aus; welcher Reiz sich steigert, wenn der Erzähler nicht Schriftsteller von Fach ist. Dergleichen Lebensgeschichten, wie sie unlängst die Maler Blaas aus Wien, Schirmer aus Düsseldorf über sich geschrieben, wirken gerade durch die technische Unbeholfenheit der Form, bei welcher Wahrheit, Ausdruck, Lebendigkeit des Bildes unendlich gewinnen. Ergreift ein Mann, oder gar ein Meister der Feder das mit Virtuosität beherrschte Instrument, um, wie ein Maler aus dem Spiegel, aus der Erinnerung sein Conterfei zu machen, so tritt, abgesehen von der persönlichen Eitelkeit, unwillkürlich, mit der Macht der Gewohnheit, die künstlerische Conception und Composition hinzu. Wenn dies in solchem Uebermaß geschieht, daß Wahrheit und Dichtung bewußt, absichtlich, nach einem bestimmten Verhältniß gemischt werden, dann entsteht ein freies Kunstwerk, das aber auf den Namen einer Selbstbiographie, streng ge-

nommen, kaum noch einen Anspruch erheben darf. Diese soll durchaus realistisch sein, gereinigt von jedem idealen Zug. Wenn's ein Goethe ist, der sich selber sitzt, — à la bonne heure, dann erweitert sich das Kunstwerk zum Meisterwerk. Bei minder olympischen Naturen hingegen liegt, fast unvermeidbar, die Gefahr nahe, daß aus der ununterbrochenen Beschäftigung mit dem lieben Ich Selbsttäuschungen, und damit Täuschungen des Lesers erwachsen, aus der Selbstschau Selbstgefälligkeit, bei potenzirten Individuen Selbstsucht sich entwickelt.

Hebbel hat sechs Folianten „Tagebuch" hinterlassen. Ein Tagebuch ist an und für sich ein ungesundes Ding. Wie die ordentliche Hausfrau mit Fug und Recht, sogar pflichtmäßig Rechnung führt über Einnahmen und Ausgaben, so mag und muß ja wohl auch der gewissenhafte Mann, gleichviel welchem Berufe er obliegt, Facten und Daten aus seinem und der Seinigen Leben kurz aufzeichnen, ob in einem durchschossenen Jahreskalender oder, nach gutem, altem Brauch, auf einigen weißen Blättern vor der Familienbibel. Eine derartige Hauschronik ist aber kein Tagebuch. Dies beschäftigt sich mit inneren Zuständen, analysirt und fixirt wechselvolle Seelenstimmungen, reflectirt in breitester Subjectivität die Persönlichkeit des oder der Schreibenden. Das ist es eben, was wir aussetzen an einem solchen verführerischen Toilettenspiegel des Geistes. Täglich eine Stunde lang die eigenen Pulsschläge abzählen, die herausgesteckte Zunge betrachten, um zu erkennen, ob der Magen seine Schuldigkeit thut, in wirkliche oder eingebildete Wunden die Stahlfeder als Sonde einführen, Herz und Nieren prüfen, wie wenn sie auf dem Secirtisch lägen, krankhafte Niederschläge, die sich aus dem Gährungsprocesse bewegter Gemüther bilden, mikroskopisch beobachten, chemisch zersetzen: — diese ununterbrochene Beschäftigung mit sich selbst stammt entweder von Hypochondrie oder führt dahin. Bei Niemandem ist sie schlechter angewendet als bei dem Dichter, den sie von der Außenwelt isolirt und auf seine Individualität beschränkt. Das Tagebuch des Dichters sind seine Dichtungen. Je objectiver er ist, oder wird, um so klarer und um so vortheilhafter tritt aus seinen geistigen Schöpfungen das Bild seiner Subjectivität heraus.

Kommt dazu, daß die Bekenntnisse einer schönen Seele, ehe sie veröffentlicht werden, durch die redigirende Hand einer anderen Person gehen, so alterirt sich ihre Wirkung noch tiefer. Das Tagebuch, eigentlich für das Tageslicht an und für sich nicht geeignet, passirt dann vor der Kritik des Lesers noch diejenige des Herausgebers. Der Biograph, mag er wollen oder nicht, wird zum Richter; die Gränzen zwischen Biographie und Autobiographie, Subjectivität und Objectivirung verwischen sich. Und so ganz und gar vermag der Geschichtschreiber in seinem Helden doch nicht aufzugehen, daß nicht das Urtheil des Ersteren stellenweise die Darstellung des Letzteren färbte.

Dieser Wechsel der Standpunkte, der sich dann und wann bis zum Gegensatz ausdehnt, verwirrt in der That Zeichnung und Colorit unserer Biographie in merklicher Weise an manchen Orten. Bald spricht Hebbel, bald spricht Kuh; beide über dasselbe Thema; jeder in seiner Tonart. Das gibt keinen harmonischen Eindruck, wie denn auch in dem langjährigen und eng-vertraulichen Verhältniß der zwei Männer gegen das Ende eine disharmonische Störung eingetreten war. Sie geht wie ein versteckter Mißlaut durch das Buch, welches beiden zu fast gleichen Theilen angehört. Erst nachdem sie verstummt sind, und Baldek in der Coda das Wort ergreift, taucht ein wohlthuend bestimmter Ton auf, in welchem die symphonische Dichtung abschließt und ausklingt.

Nun sei es genug der Ausstellungen an einem Werke, das, im Großen und Ganzen betrachtet, liebenswürdig, respectabel, von mancher Seite imposant erscheint. Die Persönlichkeit Kuhs offenbart sich darin in dem allervortheilhaftesten Lichte. Wer sich so rückhaltslos hingeben kann an einen Freund, daß er dem Lebenden wie dem Verstorbenen einen förmlichen, völligen Cultus widmet, der muß, abgesehen von allen übrigen Gaben, eine von jeder Selbstsucht freie, überzeugungstreue, innige und warme Natur besitzen. Diese Natur darf, weil sie sich unterordnen und verläugnen kann, deswegen nicht der Schwäche geziehen, eine weibliche Natur gescholten werden. Es gehört eine gute Dosis Kraft und Tapferkeit dazu, den Schatten eines Hebbel zu spielen.

Als Schriftsteller hat Emil Kuh niemals auf den Ruhm der Originalität und Genialität Anspruch gemacht. Seine weniger schöpferische als empfängliche, nach- und an-empfindende Eigenart verwies ihn auf die Kritik, die Reproduction. Dieser ursprünglichen Anlage kam eine umfassende Bildung, reiches Wissen, außerordentliche Belesenheit zu Hülfe. Im Urtheil mild und nachsichtsvoll, überall zu Vermittlung der Gegensätze geneigt, das persönliche Interesse der Theilnahme an allem Ernsten, Schönen und Wahren nachsetzend, hat seine vieljährige Thätigkeit als ästhetischer Kritiker, wie auch sein Wirken als Lehrer an verschiedenen Bildungsanstalten in Wien das beste Andenken hinterlassen. Seine Schülerinnen in deutscher Literatur und Kunstgeschichte pflegten für seine Vorträge zu schwärmen, schrieben sie gewissenhaft nach und verfehlten auch nicht, das photographische Portrait ihres „Professors" zwischen den Blättern ihres Heftes pietätsvoll zu verstecken. Kuh galt in Wien für einen vorzugsweise liebenswürdigen Mann, der sich niemals hervorthat oder aufdrängte, dafür aber in seiner bescheidenen, sich selbst beschränkenden Weise für Pflege und Förderung deutscher Poesie und Kunst mehr wirkte, als so mancher turbulente Journalist, der in absoluter Verneinung seine Stärke, seinen letzten Zweck in der Vernichtung sucht.

Wie's gekommen, daß ein so feiner Geist sich gerade an Hebbel hingegeben, wer weiß es zu erklären? Vielleicht zog die Macht des Contrastes beide, von einander gründlich verschiedene Individualitäten zusammen. Sie fanden sich kurze Zeit nach Hebbels Ankunft in Wien und gingen dann wohl ein volles Jahrzehent, darin schwerwiegende und wechselreiche Jahre, mit einander. Freilich in einem, von der ersten Begegnung an beiderseits scharf bezeichneten und fest durchgeführten Unterschied: als Magister und Famulus. Bei dem Vergleich darf man beileibe nicht an Faust und Wagner denken. Kuh war unvergleichlich mehr als „der trockene Schleicher", und Hebbel keineswegs ein an sich selbst zweifelnder Grübler und Träumer. In seiner Brust wohnten niemals zwei Seelen, sondern immer nur ein ungebrochenes, einheitliches, souveränes Selbstbewußtsein, das keiner Magie zu bedürfen glaubte, um sich die Welt zu unterwerfen, sondern sie, wie durch eigene Kraft be-

zwungen, bereits zu Füßen sah. Nachdem Kuh als sein literarisches Debut eine Huldigungsschrift über Hebbel veröffentlicht hat, bleibt er, freiwillig, entsagend, standhaft, an dessen Seite; sein Herold, Dolmetsch, Erklärer, Vertheidiger, — „Beichtkind und Beichtvater" in einer Person, — der treue Lehensmann, welcher sich von dem gestrengen Herrn und Gebieter wohl auch ein und das andere Mal als Leibeigener brauchen oder mißbrauchen läßt, dafür aber bei anderen Gelegenheiten jenen unvermerkt seinem Willen dienstbar macht. Als mit den Jahren, oder auch mit den Erfolgen, Hebbels angeborenes Selbstgefühl wuchs, als sein fanatischer Glaube an sich selbst erstarrte zu päpstlichem Unfehlbarkeitsbewußtsein und seine Ansprüche an die Nächsten in unerträgliche Sultanslaunen ausarteten: da fühlte Kuh, wie vor ihm mancher Andere aus dem Zauberkreis Hebbels, daß die Stunde sich von ihm loszumachen geschlagen habe. „Ein verändertes und dabei menschlich fruchtbares Verhältniß war nicht möglich; dies spürte ich." So gesteht Kuh und fügt bei: „Und so riß denn eines Tages der Faden ab. Erst auf Hebbels Sterbebette, sozusagen in Gegenwart der Parze, welche die Scheere hinter dem schicksalsschweren Mann erhob, knüpfte er sich wieder an."

Aus dem Bruch ist die Biographie entstanden; zu einer Hälfte eine Sühne für den verlassenen, verlorenen Freund, zur anderen eine Genugthuung, die sich der Verfasser nimmt für erlittene Unbill. Ein Monument für Hebbel; zugleich das Testament Kuhs, in dem er sein eigenes Leben abschließt und sich, weit über die Grenzen seiner Aufgabe hinaus, gewissermaßen auseinandersetzt mit der zurückbleibenden Welt. Was er für oder wider den einen und den anderen Dichter auf dem Herzen hat, er bringt es an, und wäre es in einem Schnörkel am Fußgestelle seines Standbilds. Wie er über diese oder jene literarische Coterie denkt, warum er gewisse Bühnendirectoren haßt und nur einige wenige anerkennt, was er aus seiner kritischen Zeit her vom Personal des Burgtheaters im Sinne trägt, auch wie er sich zu den Staatsmännern des Vormärz und des Nachmärz verhält, — Alles findet seinen episodarischen Platz in dem Buche, das aus einer Lebensbeschreibung Hebbels eine Doppelbiographie, fast ein Zeitpanorama, eine Künstlerchronik Wiens geworden ist.

III.

Dem Leben Hebbels hat die Jugend gefehlt; so meint seine Biographie. Wir möchten umgekehrt sagen: Hebbel ist um sein Alter, die Zeit der Reife und der Ernte, gekommen. Was man Jugend nennt, die Lehrjahre, die hat er allerdings nicht in regelrechten Fristen, nicht nach rationeller Methode, nicht einmal nach hergebrachter Manier durchgemacht: acht Jahre Gymnasium, drei bis vier Jahre Universität. Kaum aus den Kinderschuhen getreten, und aus einer, in jedem Betracht unzulänglichen Dorfschule, wird er, vierzehn Jahre alt, in einer Gerichts- oder Amtsstube als Schreiber, Handlanger, Botenläufer angestellt. Da bleibt er, aus dem Leben lernend, acht harte, heiße Jahre; geht nach Hamburg zum Besuche einer gelehrten Schule; schon nach einem weiteren Jahre nach Heidelberg und von da bald darauf nach München, Studirens halber; kehrt im sechsundzwanzigsten nach Hamburg zurück, und zwar als fertiger, zünftiger Schriftsteller. So lang, die Hälfte seines Lebens, ist er ein Knabe, ein Jüngling geblieben, abhängig von Anderen, und doch auf sich allein angewiesen; ein Schüler ohne Lehrer; ein Lehrer, ohne gelernt zu haben; ein Meister, der weder Lehrling noch Gesell gewesen. Denn das eine Jahr in Hamburg reicht selbstverständlich nicht einmal hin, den geringen Schulsackbedarf an Lateinisch sich anzueignen, und weder in Heidelberg noch in München kann er für eine bestimmte Facultät immatriculirt werden, da er kein Zeugniß der Reife zu akademischen Studien beizubringen vermag. Er wird eingeschrieben: ad ingenium excolendum; eine Formel, die in allen Fällen zur Anwendung kommt, wo es sich um kein bestimmtes Fachstudium handelt. In den Collegien hospitirt er nur; er nascht vom Baum der Erkenntniß, was ihm erreichbar ist, oder wonach ihm gelüstet. Von der Rechtsgelehrsamkeit räth Thibaut in Heidelberg ab, dem der alte Student, unfähig sein corpus juris im Original zu lesen, bedenklich vorgekommen sein mag. In München wirken stoß- und stückweise Görres, der Mystiker, und der zum Offenbarungs-Philosophen bereits bekehrte Naturphilosoph Schelling auf den „Schüler" ein, dem, gerade diesen zwei verkleideten Mephistos gegenüber, der

Kopf oft genug drehend geworden sein mag. Dabei isolirt sich der Sonderling von der übrigen akademischen Jugend und verkehrt, wie er es auch in seinem Geburtsort gethan, nur mit wenigen Genossen, jünger als er, ihm unterwürfig und dienstbar, Zielscheiben seines Spottes, lebendige Echos seines stets gährenden Gedankenlebens. So erscheint Hebbel in seinen Universitätsjahren nicht als Student, sondern als „Autodidakt"; eine Kategorie, über deren Gefährlichkeit man nicht ernsthaft genug reden kann. Es gibt keine Wissenschaft und keine Kunst, die irgend ein Mensch, und wäre es der begabteste, aus sich selbst, mit sich selbst, durch sich selbst erlernen kann. Ein Clavierspieler, der nur „nach dem Gehör" spielt, wird niemals ein Meister; ebensowenig derjenige Maler, welcher, ohne jede fremde Unterweisung, gleich und ausschließlich nach der Natur zeichnet. Wenn wir in Hebbels Tagebüchern aus dem Münchener Aufenthalt das Verzeichniß seiner wild ausschweifenden Lectüre betrachten, so wird uns schwindlich. Durcheinander liest er: Tacitus, Gibbon, Arnolds Kirchen- und Ketzergeschichte, Flögels Geschichte der Hofnarren, Winckelmanns Geschichte der Kunst des Alterthums, Goethe über Winckelmann, Lichtenberg, Lessing, Solger, Hegels Philosophie der Geschichte ..... Allerdings, wie Kuh sagt, keine gesunde Nahrung, sondern ein Schmaus der Einbildungskraft. Welche Indigestion im Magen, welches Chaos in dem Hirn des armen Jungen, das obendrein aus eigenem Grunde bereits seine Blasen zu werfen begann! Denn der poetische Productionstrieb hatte sich frühzeitig geregt, lyrische Gedichte waren in Menge und nach allen Weltgegenden ausgeflogen, Correspondenzartikel in belletristische Blätter gewandert, Gevatterbriefe an nicht geringere Adressen als Tiecks und Uhlands abgegangen. Und bei dem allen geberdet sich der junge Musensohn in Wort und Schrift in vollem Ernste wie ein großjähriger, heimathsberechtigter Insasse des Parnaß. Er spottet über seine Professoren, bevormundet seine Commilitonen, richtet auf dem öffentlichen Markt der Kritik, in Zeitungen, über Bücher und Personen, Zustände und Ereignisse mit handwerksmäßiger Schlagfertigkeit. Ueber sich selbst, seinen Beruf, seine Zukunft noch vollkommen im Unklaren, thut er, als ob das Leben bereits hinter ihm liege. Die Stimmung des Weltschmerzes, der damals, in den

dreißiger Jahren, aus England eingeschleppt, in unserer Literatur grassirte, spricht aus Hebbels Tagebuch und Briefwechsel in einer Weise, die herzzerreißend sein würde, wenn sie nicht in ihrer Durchsichtigkeit stellenweise komisch wirkte. „Meinst Du im Ernste," fragt er in einem langen, selbstquälerischen Schreiben die Hamburger Freundin, „daß mir etwas daran liege, ob ich als Poet anerkannt werde oder nicht, ja daran, ob ich ein Poet bin oder nicht?" Ein Glück, daß ein Münchener Kindl, ihres Zeichens die Tochter eines braven Tischlermeisters, bei welchem sich der grollende Titane, — Faust, Werther, Manfred, von jedem ein Stück, — einquartiert hatte, es vermochte, alle übernatürlichen Dämonen mit den natürlichsten Mitteln zu beschwören.

Diese grüne Poetenjugend Hebbels hat, wie gesagt, ein Vierteljahrhundert und darüber gewährt. Er ging aus ihr hervor, auch nicht mit einem Male, über Nacht, ein fester, fertiger Mann werdend, sondern allmälig, langsam sogar reifend, unter fortwährendem Kampf mit der äußeren Nothdurft, unstät in seinen Neigungen, wander- und wechsellustig, und nur in einem Stücke vom Anfang bis zum Ende seiner Laufbahn unerschütterlich: in dem Glauben an sich, im persönlichen und dichterischen Selbstbewußtsein, im Gefühl der Ueberlegenheit und des unbedingten Herrenrechtes über seine Umgebungen. Der Tropfen souveränen Blutes, der in jeder Dichternatur steckt, er pulsirte bei keinem Anderen so heftig, so heiß wie bei ihm. Wie der Souverän von seinem Unterthan jeden Dienst, jedes Opfer, jede Hingabe als dessen Pflicht und als sein Recht unbedenklich hinnimmt, — muß er es, streng genommen, doch, um Souverän zu werden, zu sein, zu bleiben, — so zweifelt auch Hebbel keine Stunde lang an seiner Befugniß, alles was ihm nahe kommt, sich nutzbar zu machen, zu unterwerfen, für seine Zwecke zu gebrauchen. Er nennt das: Menschen verzehren, und gesteht, darin ganz naiv, offen ein, daß dieser Hunger ihm eigenthümlich, diese Speise ein Bedürfniß ist. Frauen schulden ihm ihre Liebe, Freunde ihr Geld, das er, geschenkt und geborgt, annimmt, — der Souverän seinen Tribut. Daß er seinerseits dafür etwas zu geben verpflichtet sei, fällt ihm kaum ein. Giebt er nicht sich? Die herkömmlichen Begriffe von Dankbarkeit haben für ihn keinen Sinn. Er freut sich,

in Goethe eine Rechtfertigung dieser Anschauung zu finden: „Widerwillen gegen das Danken, Erwiederung einer Wohlthat durch unmuthiges und verdrießliches Wesen ist sehr selten und kommt nur bei vorzüglichen Menschen vor, solchen, die mit großen Anlagen und dem Vorgefühl derselben in einem niederen Stande oder in einer hilflosen Lage geboren, sich von Jugend auf, Schritt vor Schritt, durchdrängen und von allen Orten her Hilfe und Beistand annehmen müssen, die ihnen dann manchmal durch Plumpheit der Wohlthäter vergällt und widerwärtig werden, indem das, was sie empfangen, irdisch, und das, was sie dagegen leisten, höherer Art ist, so daß eine eigentliche Compensation nicht gedacht werden kann." Goldene Worte, wie gedacht und geschrieben von oder für Hebbel, der darin die Almosen an seine Kindheit, die Freitische und Schürzenstipendien seiner Jugend, sammt allen Zwangsanleihen bei Bekannten und Vorschüssen vom Verleger, bis auf die von Christian dem Achten gewährte Königspension, als naturgemäße Vorkommnisse erklärt fand.

War Hebbel deswegen ein Egoist, oder etwas noch Schlimmeres: eine gemeine Natur? Nichts weniger als das. Wir haben ihn aufwachsen sehen in Noth und Sorgen, auf seine eigenen Füße gestellt, so bald sie ihn kümmerlich zu tragen vermochten, in seiner Bildung sich selbst überlassen, ohne häusliche Zucht, so gut wie ohne jede Schule, umgeben von einer rauhen, reizlosen Natur, fern von jeder Wechselwirkung mit gleichalterigen und gleichgestimmten Wesen, in jedem Sinne **einsam** und **frei**. Dergleichen Prämissen konnten kein anderes Resultat haben als den Charakter, der sich in Hebbel, dem Manne, offenbart. Als solcher hat er sich abgelöst von allen Fesseln der Convenienz, der Sitte, sogar des Gesetzes, wie er als Dichter mit jeder Tradition gebrochen, sich außerhalb aller Clique gestellt, seines eigenen Weges allein gegangen. Mit Richard dem Dritten durfte er ausrufen: „I am myself alone!"

Auf diese Höhe gestellt, ist Hebbels eigenartige, sogar fremdartige Erscheinung in den verschiedensten Beleuchtungen abgeschildert, bald enthusiastisch, sogar fanatisch verklärt, bald wegwerfend oder vernichtend carikirt worden. Ein Kritiker faßt ihn vom pathologischen

Standpunkt auf als einen Tollen, wenigstens einen abnorm und monströs organisirten Sonderling; ein anderer erblickt in ihm das Ideal des dramatischen Dichters, den einzigen, unseren classischen Heroen ebenbürtigen Epigonen. Es war und es ist eben schwer, mit einem plötzlich auftretenden, wunderlich genug ausstaffirten, aus den gewöhnlichen Formen, Maßen, Bahnen herausbrechenden Poeten ohne Weiteres fertig zu werden. Man konnte ihn weder als Nachzügler der Romantiker, noch als Mitglied des jungen Deutschlands unterbringen; seine Lyrik sprach nicht den herrschenden schwäbischen Dialekt und auch nicht den norddeutschen, seine Dramen, Buch wie Vorrede, stellten theoretisch und praktisch alle Regeln sammt Beispielen auf den Kopf, die Raupachischen Nibelungen oder Hohenstaufen nicht weniger als die Wiener Schule. Von den realen Theatern gar nicht zu reden, die sich sofort hermetisch absperrten gegen den Eindringling. Jedes neue Stück war eine neue That, Heldenthat für die Seinen, Missethat für die Gegner. Woher kommt er, wohin strebt er? Jenes wußte Niemand, dieses er selbst nicht. Sein Schritt glich demjenigen des Nachtwandlers, wie er denn in seinen Dichtungen am liebsten auf lebensgefährlichen Spitzen, an unergründlichen Abgründen spazieren ging. Im achtundzwanzigsten Lebensjahre erklimmt er, an der Hand der wackeren Crelinger, das Berliner Schauspielhaus. Steht er nun am Ziele? Wird er alle Jahre sein Stück zur Welt bringen, lebendig oder todt geboren, mit den Stücken auf dem Rücken von Bühne zu Bühne hausiren, von Vorzimmer zu Vorzimmer fechten gehen, Spießruthen laufen durch die Gasse der Presse? . . . . . So wenig das, als unterkriechen in irgend einem Amt, ducken am häuslichen Herd, ein guter Bürger werden. Der geopferten Jugendfreundin in Hamburg, die ihm Mutter, Schwester, Weib in einer Person gewesen, und die auf Legitimation des Verhältnisses drang, nachdem sie ihm zwei Kinder geboren, — ihr schreibt er rund heraus, daß er nicht begreife, wie sie nur an die Möglichkeit einer Ehe denken könne, und daß er ohne zu reisen nicht mehr zu leben im Stande sei. „Mich in eine Ecke hinzuhocken, Familienpapa zu werden und mich daran zu ergötzen, wie der Junge wächst, wird mir ewig unmöglich sein."

Mit diesem Bekenntniß auf den Lippen kehrt er, inzwischen

zweiunddreißig Jahre alt geworden, von seinen Wanderungen außerhalb Deutschlands zurück; im Wesentlichen derselbe, wie er ausgezogen. Das Reisestipendium, welches ihm, auf des alten Oehlenschläger Fürwort, der König von Dänemark nach monatelangem Werben und Warten in Kopenhagen verliehen, hat er benützt, um in Frankreich und in Italien längere Aufenthalte zu machen. Der Zweck war verfehlt, so weit Erweiterung positiver Kenntnisse, Erwerbung der fremden Sprache, Bewegung in einem neuen Elemente als solcher gemeint gewesen. Hebbel, damals schon, nach Judith, Genoveva, Maria Magdalene, als Epoche machender Dramatiker anerkannt und berühmt, hat in Paris und in Rom oder Neapel nicht anders gelebt als in Hamburg oder in München, dort mit Heine, Ruge, Gathy, Bamberg, hier mit Hettner, Stahr, Gurlitt, Rahl, verkehrt, eigentlich also den Dunstkreis des deutschen Literatenthums nicht verlassen, gelegentliche Excurse in das Gebiet der bildenden Kunst ausgenommen. Weder Politik noch Theater, nicht das gesellige und nicht das volksthümliche Leben ziehen ihn in der Fremde besonders an, und wie ihn früher der Streit um „Schleswig-Holstein meerumschlungen", später der Octobersturm in Wien, bis auf ein männliches Stellungnehmen zwischen beiden Parteien, nur flüchtig berührte, aber nicht in die Action hineinzog, so ist ihm Frankreich und Italien, damals, im Anfange der vierziger Jahre, gerade in interessanten Krisen begriffen, eine terra incognita geblieben. Die Unkenntniß der Sprache allein erklärt die starre Abgeschlossenheit des nordischen Pilgers gegen die verführerischen Reize und den Zauber der Wälschländer nicht; dies Hinderniß hätte ein eiserner Wille wie Hebbels überwunden, wenn er es sich ernstlich vorgesetzt. Aber nein; das Gegentheil vielmehr findet bei ihm statt. Er wickelte sich draußen noch fester in die Wolke, in welcher er daheim gewandelt. I am myself alone. Den Dichter der Judith kümmerte die Bühne Scribe's verteufelt wenig, und während Goethe unter italienischem Himmel die Iphigenie empfing, arbeitete Hebbel daselbst gerade an seinen düstersten Stücken und Gestalten: Moloch, Julia, das Trauerspiel in Sicilien. Gewiß hat sein treuer Schildknappe, hat Emil Kuh recht, wenn er, um die Hornhaut seines Helden zu entschuldigen, sagt: Eine Viertelstunde vor der Gruppe des Laokoon oder

ein Reisefeuilleton aus dem Süden verwandelt den deutschen Dichter nicht. Aber es bleibt darum nicht minder wahr, daß der Aufenthalt in Italien, namentlich in Rom ein Probirstein für die menschliche Natur im Allgemeinen ist, vom Dichter und Künstler ganz abgesehen. Wer dort nicht ruhig, nicht reif, nicht fertig wird, dem ist es überhaupt versagt, sich ganz und voll auszuleben.

Zu diesen Stiefkindern des Glücks zählt Hebbel. Sein eigener, innerer Trieb ging von Anfang an nicht auf Ruhe, auf Reife. Er will als Mensch vor allen anderen Dingen frei sein; welche Freiheit dann im Dichter, im Künstler in Willkür überschlägt. Sein Streben geht, viel weniger als auf Schönheit, auf Wahrheit; diejenige Wahrheit, die er als solche erkennt, gleichviel, ob sie Anderen als wesenlos, eingebildet, übertrieben erscheint. Arm an Kenntnissen, ist er im Erkennen überreich; sein Blick dringt ungeblendet, unerschrocken in volles Sonnenlicht, wie in das nächtliche Dunkel der tiefsten Abgründe in der Menschenbrust. Sein angeborenes Anschauungsvermögen, das sich im Knaben schon offenbart durch fantastische Träume, steigert sich im Dichter zur Hellseherei, und da seine Darstellungskraft dem Anschauungsvermögen entspricht, substantiirt sich ihm jeder Gedanke zum Bild, die luftigste Schattengestalt zum lebendigen, körperlichen, Fleisch und Bein gewordenen Wesen. Fremdes sich aneignen, seien es Stoffe oder Formen, an Gegebenes anknüpfen, nach Mustern arbeiten, das vermag er nicht; er schöpft nur aus sich selbst und schließt sich demnach auch an kein Vorbild, keine Richtung in der Literatur an, weder an die Classiker, noch an die Romantiker. Wenn er Kleist oder Grabbe gleicht, wenn er Shakespeare auf sich einwirken läßt, so geschieht es nur in Folge innerlicher, unbewußter Wahlverwandtschaft, nicht nach Selbstbestimmung oder gar Nachahmung. Seine Arbeit ist auch nicht ein natürlicher Proceß, der sich in Keim, Halm, Sproß, Blüthe, Frucht gliedert; er producirt beinahe krankhaft, gleichwie im Fieber, in langen Pausen, aber, einmal im Zuge, rasch, gewaltsam, unaufhaltsam. Gewiß nicht zufällig hat er Judith und Maria Magdalene in schwerer Krankheit empfangen und ausgetragen. Ein durchaus moderner Poet, ausschließlich in der Gegenwart lebend, aus ihr seine Motive, seine Tendenzen schöpfend, Realist

im stärksten Sinne des Wortes, faßt er dennoch die Erscheinungen und Ereignisse der Wirklichkeit nur durch das Medium seiner Subjectivität auf. Der kleinste Anstoß in seinem äußeren Leben setzt an und wirkt nach, oft erst im Laufe der Jahre. So gestaltet sich eine banale Studentenliebschaft, das Münchener Tischlermädel mit der Hobelbank ihres ehrlichen Vaters und dem lockeren Treiben eines lüderlichen Bruders, zur tragischen Handlung. Den Segen historischer Stoffe empfindet er erst spät, ebenso wie den Reiz geschlossener Kunstformen und der gebundenen Rede. Gleich allen bewegenden, nicht blos bewegten Pfadfindern und Bahnbrechern in der Literatur, Lessing, Goethe, Schiller, fängt er in Prosa an und hört auf im fünffüßigen Jambus, den er, — der Autodidakt, in die Mysterien der Metrik niemals eingeweiht, — im Gyges, in den Nibelungen, im Demetrius, so vollkräftig wie Schiller, so fein wie Goethe, so charakteristisch wie Lessing behandelt.

Auf der Rückreise aus Italien, in Wien, findet der Schiffbrüchige einen Hafen, der Wanderer eine Heimath, der Mann ein Weib, der Dichter eine Künstlerin, welche seine höchsten Gebilde lebendig macht, der größte Tragöde der Gegenwart die fruchtbarste Bühne, das dankbarste Publicum, der König einen Hofstaat, zusammengesetzt aus wenigen, aber erlesenen, theils geistig hervorragenden, theils jugendlich begeisterten Anhängern. Er steht auf dem Gipfel der Kraft, an der Schwelle des Glücks, auf der Stufe zur künstlerischen Meisterschaft; gleichzeitig steht er am Rande des Grabes. Kaum fünfzig Jahre alt, stirbt er. Ein letztes Epigramm macht auf ihn sein böser Dämon: der Nordlandsrecke, der da aussah, als käme er schnurstracks aus der Nibelungensage, erliegt einer Frauenkrankheit: der Knochenerweichung. In Folge frühen Darbens oder mangelnder, ungenügender Ernährung; so sagen seine Apologeten. Nach seiner eigenen Auffassung läge vielleicht eine andere Erklärung nahe. Hebbel, der es bekanntlich liebte, für schwere Sätze geflügelte Worte, und bestimmte Formeln für oft paradoxe Wahrheiten zu erfinden, hat einmal behauptet: Jedes Leben macht sich seinen eigenen Tod. Auf ihn angewendet, würde die schillernde, gewagte Thesis bedeuten: der Mann, der sich nie geschont, weder in seinen Geistes- noch in seinen Körperkräften, mußte enden, sobald

der Ueberspannung die Erschlaffung, der Hypersthenie die Asthenie folgte. „Als Schlüssel zu seiner ganzen Natur und zu allen seinen Verhältnissen“ schrieb er unter seinen biographischen Notizen das Bekenntniß nieder:

Ich bin immer so, wie die meisten Menschen nur im Fieber sind.

Nun, dann war es natürlich, daß er zusammenbrach, als ihn das Fieber verlassen.

IV.

Mit Recht kann Hebbel von sich rühmen, daß er der Sohn seiner Werke ist. So ziemt es sich wohl, daß wir aus der Literaturgeschichte und aus Kuhs in die Biographie einzeln eingestreuten Angaben seine Ahnengallerie zusammenstellen, ein Verzeichniß seiner Werke, und zwar zu oberst der dramatischen, in chronologischer Reihenfolge, die sich von 1839 bis 1863, durch vierundzwanzig Jahre also hinzieht:

Judith (1839), Genoveva (1840—1841), Der Diamant (Ende 1841), Maria Magdalena (1843), Ein Trauerspiel in Sicilien (1846), Julia (1847), Herodes und Mariamne (1847—1848), Der Rubin (1849), Michel Angelo (1850), Agnes Bernauer (1851), Gyges und sein Ring (1854), Die Nibelungen-Trilogie (1856—1862), Demetrius (1858—1863).

Dreizehn an der Zahl!

Dazu ein halbes Dutzend Fragmente, welche, mit einziger Ausnahme des zuerst genannten, besser ungedruckt geblieben wären:

Moloch — Die Schauspielerin — Vier Nationen unter einem Dache — Scene aus den Dithmarschen — Scene aus dem Struensee — Scene aus dem Christus.

In der zwölfbändigen Gesammtausgabe, welche von 1865 bis 1867 bei Hoffmann und Campe in Hamburg erschienen, füllen diese dramatischen Dichtungen sechs Bände, die Hälfte des Werkes. Die andere Hälfte enthält: Gedichte, das Epos: „Mutter und Kind“, Novellen, Reisebilder, Studien und Kritiken, Charakteristiken. An letzteren schweigend vorüberzugehen, fällt Niemandem schwer; sie

gleichen einer Nachlese auf Stoppelfeldern, der Sammlung verwelkter Zeitungsblätter, in welche der Buchbinder die einzig mögliche Einheit gebracht hat. Auch von dem Epos wird man sich unschwer trennen, so schöne Einzelnheiten dasselbe enthält, und so verdient der Preis gewesen sein mag, mit dem die Tiedgestiftung seiner Zeit es gekrönt. Der Contrast zwischen Inhalt und Form, Thema und Ausführung stößt unvermeidlich ab: brennende Zeitfragen und sociale Räthsel lassen sich in einem Idyll nun einmal nicht lösen, und weder ein steif ehrbarer Kaufherr von der Hamburger Börse, noch dessen bleichsüchtige Ehehälfte nimmt sich besonders vortheilhaft aus in der classischen Gewandung des Hexameters.

Leid thut es uns dagegen, auf Hebbels Lyrik hier deswegen nicht eingehen zu können, weil es unsere Absicht ist, den Dichter nur im Profil zu zeichnen, von seiner Hauptseite, der dramatischen. Auch in den Gedichten liegt freilich der ganze Hebbel; sie sind ein scharfes Spiegelbild seiner mächtigen Persönlichkeit, so scharf, daß man diese Persönlichkeit verstehen, entschuldigen, lieben muß, um an den Gedichten Gefallen zu finden. Aber, genau betrachtet, stellen sich die meisten unter ihnen dar als verkappte, abgekürzte, mikrokosmische Dramen, zu den eigentlichen sich verhaltend wie Rauten zu Diamanten. Der Tragöde trägt das lyrische Flügelkleid, wie wenn er herausgewachsen wäre. Das gilt insonderheit von den Epigrammen, die in verhältnißmäßig großer Anzahl vorhanden sind, meistens Früchte von classischer Erde. Das Epigramm ist ja wesentlich römischen Ursprungs und antik. Die Gattung als solche dürfte sich überlebt haben, nachdem sie bis zu unseren hohen und gestrengen Classikern von Gottes Gnaden, sogar von ihnen in eigener Person, noch mit besonderer Vorliebe angebaut wurde. Wer, außer dem dazu verurtheilten Fachmann, interessirt sich heutzutage für Goethe-Schillers Xenien, und bringt nicht selbst diesen die, eines eigenen Nußknackers benöthigte Walpurgisnacht mitten in den begeistertsten Faustentzückungen zur Verzweiflung? Das Feuerwerk, welches, da es abgebrannt wurde, so viel Geprassel und Gestank verursacht hatte, ließ nichts als verkohlte Hülsen und Asche zurück. Eine Sammlung solcher zerstreuter „Sinngedichte“ wirkt wohl auch deswegen nicht mehr, weil die neue Zeit keine Zeit für die Bagatelle

hat. Für einen Dichter von Hebbels Wuchs und Schlag paßt sie, schon der Dimensionen wegen, nicht. Er war freilich ein Freund der Gnomenpoesie, die eine Spielart des Epigramms, und excellirte in Spruchweisheit ernster, humoristischer, sogar cynischer Richtung. Allein ein ganzer Band solcher kurzen Waare muthet den Leser denn doch wie ein Sandmeer an, in welches sich Niemand hineinwagt, den einzelnen Goldkörnern zu Liebe. Ebenso gibt es im Wiesenschmelz seines Liederfrühlings Perlen, ächte Perlen von hohem Werth, auch ein paar schwarze Perlen, politische Dichtungen. Allein sie verschwinden gegen seine Dramen. Sonne, Mond und Sterne spiegeln sich besser im Meer, als im Thautropfen.

Die Bühne ist Hebbels hohe Schule geworden. Leicht freilich hat sie ihn nicht graduirt. Die bunt-schillernde Welt des Scheins und der Täuschung wirft gar oft dem kecken Hazardspieler auf den ersten Satz einen Gewinnst zu, dem Routinier einen Kranz, welche sie berufenen Dichtern versagt oder doch geraume Zeit vorenthält. Ein solcher war Hebbel: für die dramatische Poesie geboren wie Wenige, vor Vielen erkoren, vor allen zeitgenössischen vorherbestimmt. Der herrschende Zug seines Talentes geht in die Tiefe, strebt nach Concentration; das sind dramatische Eigenschaften. Wie dem Biber das Geheimniß seines Baues, ist Hebbel die Kunst dramatischer Composition von Natur gegeben: er exponirt rasch, kurz, lebhaft, stellt Satz und Gegensatz felsenfest hin, steigert die Handlung bis zur Peripetie und trifft selbst, die schwerste aller Aufgaben, in der Katastrophe das richtige, wirksame Ende. Er denkt in Scenen und in Acten, da sich ihm jeder Stoff wie von selbst in dramatischer Form gliedert. Dabei gestaltet sich unter seinem tiefblickenden Auge, wie wir dieses Vorzugs denn schon einmal erwähnt haben, das gleichgiltigste Vorkommniß alltäglichen Lebens zur tragischen Fabel, der gewöhnlichste Alltagsmensch zum Charakterbild. Seine Figuren sind nicht Bilder, auch nicht Reliefs; sie steigen, zuerst vor ihm, dann vor dem Zuschauer plastisch auf, als hätte, gleich Michel Angelo, mit dem sich Hebbel gern vergleichen hörte, — der Dichter mit dem letzten Hammerschlage ihnen ein schöpferisches „Lebe!" zugedonnert. Mit den Gestalten, die er erfunden, steht er auf einem so vertrauten Fuß, daß er sie reden hört, gehen sieht, und zum

Beispiel mit innerer Wahrheit ernsthaft behaupten darf, er habe die Agnes Bernauerin von Kindesbeinen an gekannt. Die Küsse Judiths haben, wir sind dessen fest überzeugt, auf Hebbels Lippen gebrannt, wie Clara's Thränen auf seiner Hand. Er selbst lebte, was er dichtete, vor, mit, durch, nach; deswegen konnte er auch seine Dichtungen beleben. Endlich, welcher neue, kühne, eigenthümlich Ton und Styl, himmelweit verschieden von der „schönen Diction“, welche bei den Nachtretern Schillers in fünffüßige Jamben zerfließt; kurz, auf die Gefahr hin dunkel zu werden, körnig bis zur Grobkörnigkeit, originell bis zum Barocken und zur Bizarrerie! Eine Prosa wie in „Maria Magdalena“ ist seit „Cabale und Liebe“ auf den Brettern nicht gehört worden, und in den letzten Stücken, Gyges, Nibelungen, Demetrius, finden sich Verse von einem so vollendeten, harmonischen Rhythmus, als wären sie aus Tasso oder Iphigenia herausgeschnitten worden.

Das sind die Lichtseiten, welche Hebbel als Dramatiker kennzeichnen. Wo liegen die entsprechenden Schatten?

Vor allem in seinem unüberwindlichen Hang zum Maßlosen, zum Uebernatürlichen, nicht selten zum Unnatürlichen. Ihm war es Bedürfniß, den Herodes zu über-herodessen, und wenn sein poetischer Wahn über ihn kam, bedachte er sich keinen Augenblick, eine Mißgeburt, wie Graf Bertram in Julia, in Spiritus zu setzen, freilich: ohne sie damit lebendig machen zu können. Er glaubte steif und fest wie an das Ideal des Schönen auch an ein Ideal des Häßlichen, mit dessen geheimnißvollem Reiz er sich psychologisch und metaphysisch gern beschäftigte. Der starke, sinnliche Trieb, ein weiterer Dämon in seiner Natur, spielte in diese Neigung zum Räthselhaften hinein. Hebbel, obwohl keineswegs ein lasciver, oder gar ein obscöner Poet, schämte sich nicht nur nicht seiner Nacktheiten, er kehrte sie geflissentlich heraus. Als gar die kritischen Schriftgelehrten und Pharisäer ihr gewohntes „Anathema sit!“ zu schreien anfingen, warf er sich stolz und starr erst recht auf seine poetischen Besonderheiten im Zeitlich-Weiblichen und riß seinen Heldinnen rücksichtslos die letzten Feigenblätter ab. Zügellose Freiheit forderte er für seine Charaktere, wie in der Wahl seiner Stoffe und in deren Be-

handlung. Die Mehrzahl der Dichter ist froh, einen unverfänglichen Vorwurf zu finden, für welchen das Publicum zum Voraus Sympathieen mitbringt. Nicht so Hebbel. Mag er seine Stoffe aus dem Nebel der Sage greifen, aus der Geschichte, aus der nächsten Gegenwart: immer taucht er sie in seine subjectiv gefärbte Weltanschauung, gestaltet sie, ohne Rücksicht auf pragmatische oder psychologische Wahrscheinlichkeit, nach seinen Ideen und Intentionen, vermischt und versetzt sie mit Motiven, die eher geeignet sind, abstoßend, statt anziehend zu wirken. So wälzt er geflissentlich, eigensinnig, willkürlich, — der Souverän! — Steine, — nicht doch! ganze Felsen oder Lawinen in seinen Weg zum Publicum, den sich der Poet doch so frei wie möglich zu machen und zu halten strebt. Daß er an diesen vorsätzlich erzeugten Hindernissen seine Kraft und seine Kunst zeigen kann, daran liegt ihm mehr als an einem leichten Siege auf gebahnter Heerstraße. Immer und überall derselbe, ein ganzer Mensch, weder Nachbildner fremder Muster noch Vorbild für Andere, steht er auf der Bühne, wie im Leben: frei, einsam, allein.

Wenn eine solche Ur- und Naturkraft mit dem complicirten Organismus, — sagen wir auch: Mechanismus, — des realen Theaters zusammenstößt, kann die Folge eigentlich nur eine Art von Elementarereigniß sein: die Verbrennung des Dichters, oder ein Bühnenbeben. Zum guten Glück hat es die Praxis anders und friedlicher gefügt. Ueber die Beziehungen Hebbels zum deutschen Theater wäre ein Buch zu schreiben, ebenso dick wie die Biographie unseres fleißigen Kuh, die darüber nur Einzelnheiten bringt, — auf vielen Seiten nicht erquicklicher als sie. Abgesehen davon, daß das Material zu einer solchen Bühnengeschichte Hebbels aus zahllosen Theaterzettelbänden und Zeitungsjahrgängen zusammengeklaubt werden müßte, um nur dem ersten Erforderniß, statistische Vollständigkeit, zu genügen, würde der Erfolg der Riesenarbeit ein zwerghafter sein. In wenig Sätzen ist das Theaterleben Hebbels umschrieben.

Der deutsche Bühnenalmanach zählt dermalen dreihundert und etliche Theater auf. Von diesen hat Hebbel für höchstens dreißig existirt, und von diesen dreißigen existiren dermalen höchstens noch

zehn, welche ihn am Leben erhalten, indem sie hie und da eins oder das andere seiner Werke aufführen, jetzt, ein Jahrzehnt nach seinem Tode. Was wird in einem weiteren Jahrzehnt von ihm übrig sein?

Hier böte sich nun Gelegenheit, das alte, zweistimmige Klagelied wieder einmal anzustimmen: von der Unzugänglichkeit des Theaters für den Dichter, von der Unlenksamkeit der Dichter auf dem Theater. Allein der Sachverständige weiß, daß diese Zustände sich überall und jederzeit wiederholen, weil sie in der Organisation der Theater begründet liegen. Das vielgepriesene théâtre français in Paris ist in der That noch schwerer zugänglich, als eine deutsche Hofbühne ersten Ranges. Dort wie hier öffnen hohe Protection, Interesse des einzelnen Schauspielers an irgend einer neuen Rolle, Gelegenheit, Zufall, — ja doch, der blinde, blöde Zufall, — dem schüchternen Ankömmling in zehn Fällen leichter ein Gnaden- oder Hinterpförtchen, ehe sich in einem einzigen das große Eingangsthor à deux battants vor dem siegreich einziehenden Talent aufthut. In Deutschland hat sich, seit der Zeit als Hebbel auftrat, das Verhältniß wesentlich geändert, zum Besseren. Der Mangel an neuen Stücken ist so notorisch, so drückend geworden, daß die Theater sie einander abjagen, wogegen das Häuflein der für die Bühne arbeitenden Dichter mit jedem Tage zusammenschmilzt. Auch haben an einer guten Anzahl deutscher Theater, statt der kunstfremden Chefs, die sich mehr von dienstbaren Geistern in der Gestalt alter Regisseure oder junger Tänzerinnen leiten ließen, als sie leiteten, Dramaturgen von Ruf und Beruf die Führung übernommen, von denen anzunehmen ist, daß sie in ihrem Urtheil unabhängig und ihrer Verpflichtungen gegen die Literatur eingedenk sind. Dergleichen Neuerungen, die sich in den letzten zwanzig Jahren oder wenig darüber vollzogen, waren, als Hebbel sich dem Theater zuwendete, zu Anfang der vierziger Jahre, noch nicht einmal in Aussicht. In Berlin regierte Graf Redern, in Dresden Lüttichau, in München Küstner, der seinen schönen Anfängen untreu geworden und in trockener Administration aufgegangen war, in Wien Holbein, auch nicht mehr der alte, vielmehr der junge Holbein, der dreiste Bearbeiter Calderons, Shakespeare's, Kleist's, sondern ein alter Prakticus. Die größeren

Stadttheater, welche in früheren Zeiten eine ruhmvolle Initiative genommen, Hamburg unter Schröder, Mannheim unter Iffland, Leipzig zu Küstners Zeit, Breslau zu Schalls oder Holtei's, sie waren allmählich wieder in's Hintertreffen gefallen und marschirten hinter dem Gros der Armee drein. Die kleinen Hoftheater endlich, Braunschweig, Darmstadt, Cassel, thaten groß mit großen Häusern und mit der großen Oper, wie denn diese überhaupt und überall im Vordergrund stand und das Schauspiel in den Schatten stellte, freilich mit Kräften, wie sie heute nicht mehr zu finden, und mit Werken wie Tell, Stumme, Robert, die damals noch gleich Novitäten wirkten mit einer unverwüstlichen Anziehungskraft. Den täglichen Bedarf des Schauspiel-Repertoirs besorgten zünftige Meister, Raupach, Benedix, die Birch-Pfeiffer, Töpfer u. A. m., deren Sterne im Zenith standen, während diejenigen der jungen Literatur, die dem bisher verachteten Theater sich rührig zuzuwenden begann, im Aufsteigen begriffen waren.

In solch ein wimmelndes Gedränge gerieth bei seinem Auftreten unser Hebbel. Seine Persönlichkeit bedingte an sich schon eine halb stolze, halb scheue Zurückhaltung, und auch die Richtung, die sein Talent einschlug, war von vorn herein weder auf rasche, noch auf weit ausgebreitete Erfolge gestellt. Er muthete den Schauspielern schwierige und bedenkliche Aufgaben zu, den Regisseuren schweißtreibende Anstrengungen, die über den Schlendrian einer herkömmlichen Scenirung conventioneller Tragödien und bequemer Conversationsstücke hinausgingen, den Directoren baare Auslagen für ungewöhnliche Ausstattung assyrischer Heerschaaren und jüdischer Volkshaufen, der Kritik für neue Erscheinungen neue Standpunkte, dem Publicum das Eingehen auf halsbrechende Voraussetzungen, insbesondere auf Nuditäten und Cruditäten, welche nicht blos die scheinheilige Prüderie, sondern auch ein ächtes, berechtigtes Schicklichkeitsgefühl abzuschrecken geeignet waren. Seinerseits besaß nun Hebbel, wie wir ihn kennen gelernt haben, keineswegs das nöthige Zeug dazu, ein handwerksmäßiger Theaterschriftsteller zu werden, auch wenn er es gewollt hätte. Er arbeitete ruck- und stoßweise, wenn ihn das Fieber der Production befiel, vollendete dann einmal in einem Zuge, binnen drei Monaten, ein ganzes großes Stück und

machte wiederum jahrelange Pausen im Schaffen, oder verlor sich gar, der Bühne durch unvermeidliche Enttäuschungen entfremdet, in unfruchtbare, dem Theater absichtlich entzogene Buchdramen, wie der Diamant, das Trauerspiel in Sicilien, Julia, der Rubin. Die Zähigkeit, welche auf einen Mißerfolg unmittelbar einen neuen Versuch setzt und den passiven Widerstand, die vis inertiae der wirklichen Theaterzustände durch Ausdauer und unaufhörlich erneute Angriffe überwindet, sie waren Hebbeln nicht gegeben. Er glich dem Propheten, der von seiner inneren Kraft überzeugt, durchdrungen vom Gefühl seiner erhabenen Sendung, dem Berg befahl zu ihm zu kommen. Da der Berg nicht kam, ging der kluge Prophet zu dem Berge. Hebbel aber that das Gegentheil. Er setzte sich nieder und wartete, bis er kam, der Berg.

Und, siehe da, er kam wirklich. Einmal, zweimal, mehrere Male, von verschiedenen Seiten. In Berlin interessirte sich die Crelinger für Judith, den wilden Erstling der Hebbel'schen Muse, in welchem alle Vorzüge und alle Mängel derselben bereits erkennbar sind, und zwar nicht blos im Keim, angedeutet, verborgen, sondern vollends entwickelt und ausgewachsen. Vielleicht war die gefeierte Meisterin der Declamation und des hochpathetischen Styles nicht durchweg die treffende Darstellerin des leidenschaftlich bewegten und von weißglühender Sinnlichkeit durchleuchteten Heldenweibs; jedenfalls stand ihr in Grua ein Holofernes zur Seite, welcher die viel angefochtene Rolle nicht bewältigte, sondern sie schlechtweg durch die patentirte Heldenschablone spielte, ohne Ahnung von den humoristischen Lichtern, die dem Charakterbild vom Dichter aufgesetzt worden waren. Die kleine, aber dankbare Episode des Propheten hatte Seydelmann anzunehmen geruht. Im Uebrigen erwiesen sich Ort und Stunde dem verdienstlichen Unternehmen nicht günstig. Berlin ist kein Boden für Stücke wie Judith, und die erste Aufführung fiel in die schlimmste Theaterzeit, auf den 6. Juli 1840. „Eine im Ganzen ehrenvolle Aufnahme" war das Beste, was theilnehmende Freunde des Dichters melden konnten. Hebbel trägt diese Censur in sein Tagebuch ein und fügt hinzu: „Ich schreibe dies mit einer Kälte nieder, als ob's mich gar nicht anginge. Immer mehr Eis im Blut!" Nun, wir wissen ja, wie dergleichen forcirte Objectivität

zu verstehen ist, und daß hinter dem bitteren Lächeln der Entsagung sich das brennende Herzeleid des Dichters mühselig versteckt.

Für „Maria Magdalena“ fand sich ebenfalls ein bereitwilliger Gevattersmann: Heinrich Marr, welcher, verführt durch die außerordentliche Rolle Antons, des alten Tischlermeisters, das Schmerzenskind im Leipziger Stadttheater im Jahre 1844 über die Taufe hielt, nachdem es in Berlin zurückgewiesen worden war. Der Erfolg, um welchen sich neben Marr Bertha Unzelmann, die zu früh verstorbene, und Joseph Wagner, ihr nachmaliger Ehegatte, verdient machten, war ein sensationeller, um im heutigen Coulissen-Jargon zu reden. Aus dem gesammten Sachsenlande, sogar aus Berlin reisten Zuschauer zu, und die Presse loderte in einer Polemik für und wider das Stück auf, an welcher sich Federn wie Vischers und Ruge's betheiligten. Die Vorrede, mit welcher Hebbel von Paris aus das Stück begleitet hatte, goß Oel in's Feuer, gerade wie es Hugo's oder Dumas' des Jüngeren geharnischte Vorreden zu ihren Tendenzdramen gethan.

Mit den zwei Stücken: Judith, Maria Magdalena, hatte Hebbel das deutsche Theater erobert und eine imposante Stellung in der dramatischen Poesie und Kunst gewonnen, die angezweifelt, bestritten, selbst geläugnet werden konnte, aber nicht mehr ignorirt, niemals zerstört. Als im Jahre 1845 seine Ansiedelung in Wien erfolgte und bald darauf, 1846, seine Verehelichung mit Christiane Enghaus, der trefflichen, unvergeßlichen Burgschauspielerin, schien es in der That, daß nicht nur der Mensch eine bleibende Stätte, sondern auch der Dichter die denkbarlich-vortheilhafteste, fast eine herrschende Position gefunden. Allerdings bedurfte es einer Revolution, um Hebbels Stücke burgtheaterfähig zu machen. Aber diese Revolution kam; der Märzsturm des achtundvierziger Jahres riß über Nacht alle Dämme und Deiche der Censur weg, alle Schleusen auf, hinter welchen, unter Holbeins Obhut, zahllose Bühnenmanuscripte aufgestaut lagen. Ueber die nach Neuem lechzende Schaubühne brach eine Frühlingsüberschwemmung herein, an welcher, der Ersten Einer, auch Hebbel sein gebührend Theil erhielt. Maria Magdalena tauchte zuerst auf am 8. Mai 1848, also unmittelbar nach der Sündfluth. Judith erschien am 1. Februar 1849, und schon

zwei Monate später, 19. April 1849, Herodes und Mariamne; letztere, eine verfehlte Composition, so entschieden vom Publicum abgelehnt, daß nicht einmal die herkömmliche Wiederholung am nächstfolgenden Abend stattfand. Allein der Dichter fühlte sich im Zuge; er häufte Anfangs der neuen Aera Erfolg auf Erfolg, Maria Magdalena auf Judith, welche beide inzwischen in zahlreichen Aufführungen ihre Triumphzüge fortsetzten, hernach ebenso Niederlage auf Niederlage: der nämliche Monat, November 1849, welcher Herodes und Mariamne geboren und begraben hatte, legte an ihre Seite auch das Märchenlustspiel „Der Rubin“, nach dreitägigem Leiden, 21., 22., 25. November, ruhig bestattet. Die Periode eines frischen, fruchtbaren Schaffens war für Hebbel gekommen, als die hochgehende Woge des politischen Lebens den Dichter emporhob und gleichzeitig das Glück einer geordneten Häuslichkeit den Mann behaglich wiegte. Die erste deutsche Bühne stand ihm offen, ihre besten Kräfte verkörperten seine geistigen Schöpfungen mit einer Vollendung, die er selbst nicht geahnt; voran Frau Hebbel, die mit der doppelten Hingabe, der Ehegattin und der Künstlerin, die von einander so sehr verschiedenen Heldinnen des Dichters creirte. Sie als Judith, Löwe als Holofernes: das war ein Duett, von dem es zweifelhaft bleibt, ob das Naturell und das Temperament oder die virtuose Technik der Ausführenden den Preis verdiente. Sowohl Judith wie Maria Magdalena, in welcher Meister Anschütz neben Frau Hebbel hervorragte, sind wahre Mustervorstellungen des Burgtheaters in jeder Einzelnleistung wie im Zusammenspiel gewesen; sie sind, — so dürfen wir hinzufügen, — es geblieben, da Charlotte Wolter das Erbe der Hebbel und Lewinsky Anschützens Vermächtniß angetreten. Wie populär insonderheit die bei erster Begegnung Jedermann anfremdelnde Judith in Wien geworden, beweist die Nestroy'sche Parodie, die bis zur Stunde in häufigen Citaten im Volksmunde lebt und sicherlich öfter gegeben, zahlreicher besucht worden ist, als das Original. Eine zweifelhafte Ehre für den Dichter, so wollen wir hinzuzufügen nicht unterlassen, und für Ort und Zeit ein schwer bedenkliches Kennzeichen. Wien ist recht eigentlich die Heimath der Parodie, Blumauer, der Verfasser der travestirten Aeneide, ein geborener Wiener, Offenbach wenigstens eben-

sosehr in Wien zu Hause als in Paris. Der Sinn für die Schwächen des lieben Mitmenschen, Hang und Anlage zur Satire, die Lust am „Papiereln“, am „Frozeln“, am „Aufsitzenlassen“, und wie noch die zahlreichen Kunstausdrücke für denselben schlimmen Begriff lauten mögen, sie liegen dem Wiener im Blut, trotz der gerühmten Leichtigkeit dieses Bluts. Der exclusivste Salon und das populärste Kaffeehaus erzeugen und verschleißen Tag für Tag Epigramme und Wortspiele, welche unter dem gemüthlich, herzig klingenden, alle Stände nivellisirenden Dialekt wahrhaft mörderische Stacheln verbergen. Im politischen und socialen Leben führt diese gefährliche Naturgabe zum Pessimismus; der Kunst gegenüber zur fortwährenden Negation.

Ungeachtet dieser Disposition des Publicums zu scharfer Kritik, würde sich Hebbel unstreitig bald und völlig in der reich begabten, reizenden Großstadt acclimatisirt haben, hätte nicht ein dunkler Punkt bald nach seinen Bühnenflitterwochen sein Verhältniß zum Burgtheater, und dadurch seine ganze Zukunft getrübt. Wir finden uns nicht veranlaßt, hier auf diesen Punkt einzugehen, welcher in Kuhs Biographie mit starken Zügen und unwiderleglichen Beweisen dargelegt wird, nachdem es geraume Zeit hindurch gelungen, ihn sorgfältig todtzuschweigen. Es ist und es war ein öffentliches Geheimniß, — le secret de la comédie, — daß es Hebbel nicht gelang, mit den Machthabern des Burgtheaters sich zu stellen. Ein Jahr, genau ein Jahr, vom Frühling 1848 bis 1849, hat es gedauert, sein kurzes Theaterglück, und auf dies eine Jahr folgten volle zehn andere, von 1850 bis 1860, in welchen Zurücksetzung, Abweisung, Verbot, Hinhaltung, Aenderungszwang, Gleichgiltigkeit, Ungerechtigkeit jeder Art, bei jeder Gelegenheit, den Dichter in seinen Stücken heimsuchten. Erst 1861 tauchte wieder eine Neuigkeit Hebbels im Burgtheater auf: das kleine, fast nur als Gelegenheits- oder als Tendenzstück geltende Künstlerdrama „Michel Angelo“. Hebbel gedenkt zwar der besonderen Befriedigung, die seinem persönlichen Gefühle dieses, gegen einen kritischen Todtschläger gerichtete Werklein seiner Zeit gewährt hatte; aber auf der Bühne konnte sich dasselbe seiner Natur nach nicht lange halten und verschwand nach sieben, der Zeit nach weit auseinander liegenden Vorstellungen. Daß im

Jahre 1854, am 20. Januar, eine von Hebbels früheren Dichtungen hervorgesucht wurde, die Genoveva, zwangsweise in eine Magellone verwandelt, war kein Ausnahmefall in dem gegen Hebbel angewendeten System, sondern dessen Bestätigung. Besser gar keine Aufführung, als eine solche, die dem ursprünglichen Stück, zu dem Besten gehörig, was Hebbel hervorgebracht, den Boden wegzieht, der Sage ihren Duft, der Heldin ihren Heiligenschein, den Charakteren ihren Hintergrund, der Handlung ihre Stütze. In drei Wochen sechsmal aufgeführt, verschwand dann für immer eine Dichtung, welche, richtig behandelt und stylvoll reproducirt, zu den bleibenden Zierden des Repertoirs gezählt haben würde, und die, von Schumann in die Oper übertragen, große Erfolge erreicht hat. Bis auf dieses Attentat und die unvermeidlichen Wiederholungen der früher angenommenen und dargestellten Stücke, verschwand der Name Hebbels vom Zettel des Burgtheaters gänzlich. Als der Bann gebrochen war, wagte sich, am 22. December 1868, Agnes Bernauer an's Licht, zuerst unter dem Schutzmantel einer Benefizvorstellung. Aber des Dichters letzte, reichste, volksthümlichste Arbeit, unanfechtbar als Kunstwerk, als Theaterstück von sicherer, überwältigender Wirkung, die Nibelungen-Trilogie, mußte sich über auswärtige Bühnen, kleine und große, den Weg zum Burgtheater bahnen und langte dort erst an, wenige Monate vor des Dichters Tode, 19. Februar 1863, obendrein als Fragment, erster und zweiter Theil ohne den dritten. „Dieser dritte Theil ist auf der Bühne unmöglich," lautete das unfehlbare Dogma, das öffentlich verkündigt und selbst dann nicht aufgegeben wurde, als an anderen Orten, zuerst in Weimar, im Mai 1861, der eclatanteste Gegenbeweis geliefert worden war. Erst im September 1871 gingen die drei Theile über die Bretter des Burgtheaters; mit welchem Erfolge, das darf als bekannt angenommen werden. Gerade der unmögliche dritte Theil griff am entschiedensten durch und erhob die beiden ersten zu voller Wirkung. Die Exposition, König Etzels Werbung um Kriemhild, ein Meisterstück des Dichters und der Wolter, — der rasche Fortgang der Handlung, welche immer enger das Todesnetz um die ahnungsvollen Opfer webt, dann der wie ein Weltgericht hereinbrechende Schluß: — Alles, Alles

kam auf der Bühne zu mächtiger Geltung, beim Publicum zu nachhaltigem Eindruck. In Berlin waren im Todesjahre des Dichters, 10. November 1863, die Nibelungen mit dem großen Königs- oder Schillerpreise ausgezeichnet worden. Der goldene Regen fiel auf des Dichters Sterbebett. Aber die beiden größten deutschen Theater hatten denn doch ihre Schuldigkeit gethan.

Wie hat Hebbel den Kampf mit persönlichen Widersachern in Wien, wie denjenigen mit der allgemeinen Theater-Misère in Deutschland aufgenommen und durchgeführt? Die Biographie sagt es uns: durch schweigsame Duldung; aus seinen Werken lesen wir heraus: durch unablässige Arbeit an sich und an ihnen. Seit er mit der „Agnes Bernauer", geschrieben 1851, den festen Boden historischer Dichtung betreten, ist er ein anderer geworden, und das zweite Jahrzehnt seines Schaffens, 1851 bis 1863, unterscheidet sich wesentlich vom ersten, 1840 bis 1850. Unser Satz, daß die Bühne Hebbels hohe Schule gewesen, daß er auf ihr für sie erzogen worden ist, illustrirt sich durch nichts besser als durch einen Vergleich zwischen Judith von 1840 und den Nibelungen von 1860. Judith eine Jugendsünde, aber eine vielversprechende, hochinteressante, in drei Monaten vollendet, geschrieben als phantastisches Nachtstück, ohne jede Rücksicht auf das reale Theater; die Nibelungen das Werk von sieben Jahren, denen der reifsten Manneskraft, und ausdrücklich für die Bühne bestimmt. In der Judith die freieste Auffassung des biblischen Stoffes, in den Nibelungen fester Anschluß an die nationale Sage. In der Judith Charaktere, die über alles Maß, das wirkliche und das künstlerische, hinausgehen und doch als halb symbolische Figuren zwischen Himmel und Erde schweben; in den Nibelungen zwar auch Recken und Riesen, aber doch naturwahre, positive Gebilde, fest hingestellt auf den Boden der Sage, welche die Hand des Dichters aus der zerflossenen epischen Form in die dramatische übertragen hat. Dieser Umwandlungsproceß Hebbels ist mit vollem Bewußtsein durchgemacht worden. Derselbe Dichter, welcher für die Fehler seiner Anfänge so leidenschaftlich plaidirt hat, erklärt sich klar und scharf über die geläuterten Intentionen seines Schlusses. „Der Zweck der Nibelungen war", — so sagt er in einer, unter seinem Nachlasse vorgefundenen Vorrede, —

„den dramatischen Schatz des Nibelungenliedes für die reale Bühne flüssig zu machen, nicht aber den poetisch-mystischen Gehalt des altnordischen Sagenkreises, dem es angehört, zu ergründen oder gar irgend ein modernes Lebensproblem zu illustriren.“ Darin liegt der offene Bruch mit der Tendenz-, der Subjectivitätspoesie. Wenn Holofernes, das allegorisch aufgebauschte Ungethüm, und die sinnlich geile Mörderin Judith abstracte Schemen sind, erscheinen neben ihnen der ideale Held Hagen und die deutsche Rächerin Kriemhild als reale Gestalten. Jene stehen außerhalb des Theaters, und der Schauspieler muß sie erst mit seiner Kunst auf demselben personificiren, während diese für die Bühne gedacht, so zu sagen nach den Maßen und Zwecken der Bühne gemacht worden sind. Desungeachtet steckt Hebbel, der ganze persönliche Hebbel, so gut in den letzteren wie in den ersteren, überhaupt in allen seinen Geschöpfen. Holofernes, Golo, Meister Anton, Michel Angelo, Gyges, Hagen, Demetrius: sie sind alle kleine Hebbels, ihm aus dem Gesicht geschnitten, ausgestattet mit einzelnen Zügen aus seiner Kindheit, deshalb auch einander unverkennbar ähnlich. Sie nehmen in lebensfähiger Gesundheit und ausdrucksvoller Kraft gegen das Ende ihrer Reihe nicht einmal ab, da der Dichter selbst nicht gealtert hat, nicht alt, aber reif geworden ist. Die Hand, welche auf dem Sterbebett noch die letzten Zeilen am Demetrius festzuhalten versuchte, ist schwach geworden, in ihren Schriftzügen undeutlich; aber aus dem Werk spricht volle geistige Sammlung, ungebrochene poetische Schöpferkraft, und die Volksscenen in Moskau, der heikle Probirstein des dichterischen Vermögens, sind nicht minder frisch, lebendig und chakteristisch als ihre frühesten Vorläufer in Bethulien. Zwei unvergleichliche Züge, an welche kein anderer der zahlreichen Demetrius-Dichter gedacht, beweisen die Meisterschaft Hebbels: daß er den Prätendenten zum natürlichen Sohn des Czaren macht, und die wahre Mutter neben die vermeinte stellt, die Fürstin neben das Weib aus dem Volke. Während so mancher Dichter sich überlebt, hat Hebbel sich nicht ausgelebt. Ein drittes Jahrzehnt ruhigen, reifen, reinen Schaffens, o wie sehr wäre es dem Dichter zu gönnen gewesen, dem Theater zu Statten gekommen!

Freilich, dies im Ergreifen so saumselige, im Fallenlassen so rasche Theater hat sich bis jetzt noch nicht einmal das, was an brauchbaren, bewährten Stücken Hebbels vorhanden ist, anzueignen gewußt, hat sogar einzelne wieder verloren, die es besaß. Allein diese Unterlassungssünde macht uns in unserem guten Glauben an eine Zukunft Hebbels auf dem deutschen Theater nicht irre. Wie es intermittirende Quellen in der Natur giebt, so giebt es auf der Bühne intermittirende Stücke, bald hier verschwunden und dort wieder auftauchend, bald an mehreren Orten plötzlich und zugleich hervorbrechend. Um nur ein Beispiel anzuführen: wie lange Zeit hat Kleist, in seinem sturm- und drangvollen Erdenwallen, wie in seiner poetischen Individualität Hebbels Bruder, gebraucht, ehe an unserem Bühnenhimmel sein Stern zum Durchbruch, zum Umschwung gelangte? Auch der Nibelungen-Hort, den Hebbel für unsere Bühne gerettet, wird nicht zum zweiten Male in den Wellen, der Vergessenheit nämlich und der Trägheit, verloren gehen. Denjenigen aber, die nicht oft genug, mündlich und schriftlich, wiederholen können, daß es im Allgemeinen mit dem deutschen Theater Matthäi am letzten sei, daß dramatische Poesie und Kunst bei uns zu Lande in schleunigem Verfalle ihrer Auflösung entgegengehen, — ihnen möchten wir denn doch rathen, einmal Raupachs und Hebbels Nibelungen unbefangen zu vergleichen und dann zu entscheiden, ob wir seit vierzig Jahren den Krebsgang oder einen Fortschritt gemacht?

V.

Dem Andenken des Freundes, welchem diese Blätter gewidmet sind, würde ich zu manquiren glauben und entweder ihn oder mich dem falschen Schein aussetzen, als wären wir irgendwie an einander, vielleicht gar aus einander gerathen, wenn ich hier über unsere persönlichen Beziehungen gänzlich schweigen wollte. Zwar gedenkt ihrer die Biographie Kuhs an vielen Stellen, immer in einer, für beide Theile gleich ehrenvollen Weise, und hebt meine ehrlichen, ernsten Bestrebungen um die Pflege und Förderung der Hebbelschen Dichtungen auf der deutschen Bühne anerkennend hervor. Aber am

Ende des Buches (Band II, Seite 694 u. f.) erwähnt Waldek des im Stillen umherschleichenden Gerüchtes: ich habe die, von mir selbst angeregte Absicht Hebbels seiner Uebersiedelung von Wien nach Weimar nachträglich hintertrieben. Dagegen möchte ich denn doch, so wenig es meine Gewohnheit ist zu „berichtigen“, Protest einlegen, und das geschieht am besten durch die schlichte Darstellung meines von Anfang bis zum Ende völlig ungetrübten Freundschaftsverhältnisses zu Hebbel.

Seine dramatischen Dichtungen haben für mich von jeher eine besondere Anziehungskraft besessen. Ich halte ihre Fehler für Proben eines größeren Talentes als die Vorzüge so manches gemeinen Bühnenschriftstellers, dessen Name an der Theaterbörse mit besseren Cursen notirt wird als Hebbels. Eines seiner Stücke scenisch zu reproduciren, dabei einzudringen in die dichterische Intention, verborgene Schönheiten an's Licht zu ziehen, offene Mängel zu decken, die Darsteller einzuweihen in die Räthsel ihrer Aufgaben, das Zusammenspiel in die dem Stoffe angemessene Tonart zu bringen und harmonisch durchzuführen, die Volksauftritte lebendig und doch discret zu arrangiren, Decorationen und Costüme stylvoll zusammenzustellen: — das Alles war mir immer ein künstlerischer Genuß, über welchem ich die zuweilen recht schwierige Arbeit dergestalt vergaß, daß es mir vorkam, als beschäftigte ich mich mit einem eigenen Werk. Der alte Erfahrungssatz, daß, was dramatisch gedacht und gemacht ist, auf der Bühne sicher und wirksam „gesetzt“ werden kann, bestätigte sich bei jedem Drama Hebbels, das ich in Angriff nahm. So habe ich denn mit ihm meine Wirksamkeit als Bühnenvorstand an ihren verschiedenen Stätten inaugurirt: in München mit Judith 1851, in Weimar mit Genoveva 1858, in Wien mit der Nibelungen-Trilogie 1871. Der Erfolg ist mir dabei überall treu geblieben. In München nahmen Maler und Studenten das wie eine Erscheinung aus einer anderen Welt plötzlich hervortretende Werk mit Begeisterung und Jubel auf und bereiteten mir, als ich nach der ersten Vorstellung das Theater verließ, eine demonstrative Ovation. Freilich hatte kein geringerer Meister als Kaulbach sich thätig an den Proben betheiligt und mit eigener Hand die Falten am Gewand der schönen Damböck geordnet, den Trabanten des Holofernes

gezeigt, wie man die von ihm gezeichneten Pfauenwedel schwingen müsse, endlich sogar mit kindlichem Vergnügen das assyrische Lager in Brand gesteckt. In Weimar, wo ich in der schlanken, blonden Daun eine sehr geeignete Darstellerin für Genoveven besaß, ließ man neben dem rührenden Lichtbilde sogar die dunkle dämonische Figur Golo's dreingehen, die sonst wohl Anstoß erregt hätte unter dem sittigen Völklein des Musensitzes an der Ilm. Selbst das, starken Eindrücken von der Bühne herab wenig holde Publicum des Burgtheaters wurde von den zwei Nibelungen-Abenden hintereinander auf's Tiefste erschüttert und gepackt. Hebbel that überall seine Schuldigkeit, nachdem wir, meine Künstler und ich, die unserige gethan, und so wohlmeinend, so begründet in gewissem Sinn mir die Warnungen erfahrener Kenner vor dem allzuvielen Hebbel erschienen sind, bin ich doch immer und überall von ihm ausgegangen, zu ihm zurückgekehrt, als zu dem mächtigsten Erwecker, Anreger, Umstimmer des Publicums wie des Personals. Ich muß und will es mir gern gefallen lassen, daß mich die Literaturgeschichte dermaleinst seinen Theater-Kuh nennt.

Unsere erste Begegnung fand statt an einem trüben Februarmorgen 1852, zu München, wohin ich ihn, zur ersten Aufführung seiner Genoveva, eingeladen hatte. In der Regel sehen Directoren und Regisseure die Dichter nicht übermäßig gern bei Proben und Darstellungen ihrer Stücke; „sie geniren," lautet die in vielen Fällen triftige Entschuldigung. Hebbeln gegenüber erschien sie mir schal, unwürdig. Ihm mußte ein gewaltsames Herausgerissenwerden aus den Wiener Schlingen und das Wiedersehen einer Stadt, an welche lebhafte Jugenderinnerungen ihn knüpften, wohlthuen, dem Menschen wie dem Dichter, wie er denn auch bei seiner erfreuten Zusage eingestand. Desungeachtet entsprach unser erstmaliges Zusammentreffen der beiderseitigen Erwartung kaum, dem Ton unseres vertraulichen Briefwechsels gewiß nicht, in welchem wir uns durch Austausch unserer Meinungen über sein Stück bereits nahegekommen waren. Hebbel besuchte mich im Theater; er war angekleidet wie zu einer Staatsvisite und begrüßte mich fast feierlich, mehrere Male mit meinem amtlichen Titel mich regalirend. Ich wußte nicht, was ich davon halten sollte, ob er sich im Stillen am Ende gar über

mich lustig machte. So kam denn eine ziemlich steife Unterredung zu Stande, die eher geeignet war zu entfernen, als zu verbinden. Als ich dem Scheidenden durch die langen, halbdunklen Corridore nachsah, wie er, eine hohe, schwanke, etwas vornübergebeugte Gestalt mit beiden Armen sich davonruderte, die schwarzen Rockschöße aus-einanderschlagend, einem großen Raubvogel ähnlich, welcher sich er-heben will, den starken Hals und das bis auf einzelne dünne Flachs-fäden kahle Haupt geierartig emporgestreckt, da fragte ich mich kopf-schüttelnd: „Hat er sich in mir geirrt, oder ich mich in ihm?" Schon der nämliche Abend brachte Antwort auf die Frage: Keines von beiden. Wir fanden uns in der Intendanzloge wieder, wo sich Gelegenheit bot, ihn mit ein paar Freunden bekannt zu machen, namentlich mit Dönniges, meinem unvergeßlich lieben Dönniges, dem Demiurgen Neu-Münchens, und hernach führte ich ihn auf die Bühne. „Die Regimentstochter" wurde gegeben und nach der kurzen, scenisch bequemen Vorstellung Decorationsprobe zur Turnierscene in Agnes Bernauer abgehalten. Als sich in den weiten, hell-beleuchteten Räumen allmählich das Bild dieser Scene plastisch aufbaute, die Schranken des Turnierplatzes, der Thronsessel Herzog Ernsts, die Tribünen der Ritterschaft, im Hintergrunde die Gerüste für zuschauendes Volk, das Ganze umrahmt von Baldachinen, Draperieen und Fahnen in lichtem Blau und Weiß, durch schim-mernde Trophäen und flatternde Zeltwände aufgeputzt, da sah ich zum ersten Male in dem merkwürdig klaren, stahlblauen Auge Hebbels jenen Blitz des Stolzes und der Freude aufleuchten, dem ich später oftmals begegnet bin, und aus seinen ungewöhnlich hoch gefärbten, zuckenden Lippen brach der Ausruf: „Das haben Sie schöner gesehen, Dingelstedt, als ich!" Der Herr Intendant war verschwunden, das Eis gebrochen. Es zerschmolz gänzlich bei einem Fastendiner, welches am Aschermittwoch, 25. Februar, Philipp Havard in seinem Goldnen Hirsch den Schätzern einer feinen Küche und eines ehrlichen Kellers gab. „Wozu Umstände machen unter Kerlen wie wir zwei? Sagen wir Du zu einander!" So rief auf-springend, mir die bebende Hand entgegenstreckend, mit hochgerötheten Wangen, Hebbel mir zu, und über den Tisch klangen unsere Gläser laut zusammen.

Darauf begann eine ernste Probe für die junge Freundschaft. Ich hatte mir vorgenommen, noch vor der Agnes Bernauer deren Verfasser in Scene zu setzen. Er opferte uns einen ganzen, fröhlichen Monat. Alle Salons thaten sich vor ihm auf; auch die Apartements der beiden Könige, Max und Ludwig. Hebbel war der Mann des Tages, er ging aus einer Hand in die andere. Mir gewährte es eine aufrichtige Genugthuung zu sehen, wie er, nachdem die erste Scheu vorüber, sich selbst so unbefangen zu geben verstand, frei von aller Verlegenheit, seines Werthes bewußt, aber ohne jede unbescheidene Selbstüberhebung, niemals seinen Standpunkt und seine Ansichten verläugnend, und doch vollkommen artig mit aller Welt, Frauen gegenüber mit einem Anflug von altfränkischer Galanterie. Im Stillen war mir während aller dieser Empfänge, Besuche, Mittags- und Abends-Gastereien zuweilen ernst, wenn nicht bang zu Sinne: der Schlachttag rückte immer näher heran. Eine durchaus gelungene Wiederholung der Judith, welche ich Sonntag den 21. März als Herold der Agnes Bernauer vorausgeschickt, hatte die Spannung auf die letztere in allen Kreisen erhöht. Mit den Proben durften wir allerdings zufrieden sein; Studium und Scenirung des Stückes waren längst abgemacht, und es wurde nur noch, oft bis gegen Mitternacht, getanzt, gefochten, geschlagen, um die Massen in gehörigen Fluß zu bringen. Meine Sorge drehte sich indessen fortwährend um den fünften Act; auf die Turnier- und Kerkerscene ein kühler Dialog zwischen Vater und Sohn über die höchste Staatsraison. Weder dem Dichter noch mir wollte es gelingen, einen anderen Schluß zu finden als den vorhandenen, dessen Richtigkeit, ja Nothwendigkeit Hebbel bis auf's Blut vertheidigte, während er seine Wirkungslosigkeit auf der Bühne allerdings nicht in Abrede stellen konnte. Daß aber nicht auf diesen unbefriedigenden Schluß, die Schwäche des Stücks, sondern auf eine ganz andere, eine starke Seite der Angriff der Gegner des Stücks, des Dichters, des Theaters, Neu-Münchens sich stürzen würde, darüber war mir in der Generalprobe erst eine Ahnung aufgegangen, zu spät um zu ändern, zu streichen. Ich fühlte, das Gewitter war im Anzuge.

Donnerstag den 25. März 1852 kam es zum Ausbruche. In den ersten zwei Acten gingen wir noch mit vollen Segeln: das Bankett im goldnen Saale des Rathhauses zu Augsburg und die Baderstube, in welcher Altmeister Jost den Vater Bernauer prächtig spielte, auch der Einzug der Neuvermählten, Herzog Albrechts mit seinem Engel von Augsburg, auf Schloß Vohburg wurden von dem, in allen Rängen überfüllten Hause mit rauschendem Beifall auf- und angenommen. Auch der Anfang der Turnierscene, die getreu nach Rixner arrangirt worden war, interessirte sichtlich. Als aber in deren Verlauf der offene Bruch zwischen Vater und Sohn, regierendem Herzog und Thronfolger, sich vollzog, als der letztere gegen den, ihm den Eintritt in die Schranken wehrenden Adel das Volk hinter den Schranken zu Hilfe rief, als diese zum Schlusse durch die von allen Seiten einstürmenden Bürger und Bauern umgestürzt wurden und der entfesselte Kampf sich über die weite Bühne ergoß, da ging ein Schauer des Entsetzens durch das Publicum, der nach dem Fallen des Vorhangs in wüthenden Applaus von oben, aus den Logen in einen giftig zischenden Eumeniden-Chor sich entlud. Auf der Bühne fand ich bestürzte Gruppen, in den Foyers und den Corridoren lebhaft gesticulirende, conversirende, commentirende Häuflein, aus denen nicht eben wohlwollende Blicke auf mich schossen. Hebbel hielt sich, ruhig, aber todtenbleich, im Hintergrunde meiner Loge, wo meine Frau den Zuspruch besorgt herbeigeeilter Freunde für sich und für ihn in Empfang nahm.

Nach einem stürmischen Zwischenact, den ich abkürzte, so weit es die umfängliche Bühnenverwandlung irgend gestatten wollte, gingen der vierte und der fünfte Aufzug so gut wie eindruckslos vorüber. Niemand hatte Aug' und Ohr noch offen für die Todtenklage Agnesens und die unter Hängen und Würgen durchgeschleppte Zwangsversöhnung zwischen Vater und Sohn. Desto neugieriger war alle Welt auf das Nachspiel, das man entweder Abends, nach dem Schlusse der Vorstellung, oder sicher am nächsten Morgen erwartete. König Max, welcher der ganzen Vorstellung aufmerksam beigewohnt hatte, sprach, da ich ihn aus dem Theater in die Residenz zurückgeleitete, nochmals eingehend mit mir über das Stück, den

Dichter, die Vorstellung. Seine Gewohnheit war, in seinen neu angelegten Wintergarten einzutreten, an dessen Eingang der Weg aus dem Theater in die Residenz vorüberführte, und auf- und abwandelnd seine Bemerkungen zu machen, seine Fragen zu stellen. Meine Besorgniß, daß er sich durch die Turnierscene unangenehm berührt gefühlt habe, wies er kopfschüttelnd ab. „Was ich mir in meinen Vorfahren und auf meiner Bühne gefallen lasse, können meine Herren wohl auch ertragen," sprach er in seiner mildesten Weise. Für ihn war das Ende verletzend, nicht die Peripetie; der Mangel an einer Katastrophe, die tragisch abschloß, was tragisch begonnen. Im Uebrigen beruhigte der König eher mich und hieß mich namentlich Hebbeln beruhigen, als daß ich bei ihm zu entschuldigen gehabt hätte. Charakteristisch für ihn, der jedes neue Ergebniß als Stufe zu einem neuen Verlangen pflegte, war der Wunsch, gelegentlich doch nun auch die andere Agnes, von Melchior Meyr, kennen zu lernen, welche, mit einem Empfehlungsschreiben seines Lehrers Schelling, auf seinem Schreibtisch lag. Er verabschiedete mich durchaus gnädig mit den Worten: „Lassen Sie sich nicht irre machen. Meine Bayern sind empfindlich in Allem, was sie nahe angeht. Aber sie tragen nicht nach. Wir bleiben dabei: so viel wie möglich nationale Stücke auf meinem Theater."

Ungeachtet dieser guten Dispositionen des Königs, welcher Hebbeln zu einer abermaligen Audienz beschied, gewannen unsere Gegner die Oberhand. Die Kritik in Münchener und in auswärtigen Blättern beutete den willkommenen Stoff in allen möglichen Richtungen aus. Hebbels Erfolge, seine persönlichen und die seiner Stücke, mußten gesühnt, bestraft, bezahlt werden. Dem Fremdling, von welchem bereits bei Hof und in der Stadt gemunkelt wurde, er solle gleichfalls nach München berufen werden, wo Geibel eben eingetroffen war, flogen Steine jeder Art in den Weg. Traf ein geschickter Wurf aus sicherem Hinterhalt einmal statt seiner den bürgerlichen, den protestantischen, den preußischen Intendanten oder den Urheber aller Neuerungen, Dönniges, nun — desto besser! Hebbeln wurde unheimlich bei diesem Treiben. Er war eine starke, tapfere Natur, aber keine streitbare. Dabei besaß er, — wiederum

ein souveräner Zug, — eine gute Dosis Mißtrauen und Vorsicht, sowie einen Scharfblick in Auffassung und Beurtheilung äußerer Lebensverhältnisse, der bei einem von der Welt abgewendeten Dichter überraschen konnte. Er ahnte die Unhaltbarkeit der Experimente, in die ein geistvoller, aber willensschwacher Monarch hineingeführt wurde, während die Nächstbetheiligten noch im ersten, vollen Feuereifer für ihre Aufgabe in's Zeug gingen, vielleicht in manchen Fällen mit einer herausfordernden Schonungslosigkeit gegen berechtigte Stammeseigenthümlichkeiten. „Mir ist," sagte er mir einmal, „als dröhne der Boden unter meinen Füßen." In solcher Stimmung konnte er es nicht über sich gewinnen, auf meinen Antrag eines Gastspiels für seine Gattin einzugehen, das ich für den Sommer 1852 anbot, in der Hoffnung, ihn mit herüberzuziehen und das interessante Paar allmählich dauernd für uns zu gewinnen, wo für den Dichter und für die Künstlerin wirklich Raum und Stellung offen waren. Er hatte in den Kreisen, in denen er verkehrte, auch aus Alt-München allerlei bedeutsame und einflußreiche Personen kennen gelernt, die ihm die Zukunft der „aus Deutschland" nach Bayern Berufenen als gefährdet und unsicher darstellten, insonderheit Dönniges' und die meinige, welche allerdings exponirter waren, als die eines Universitäts-Professors oder eines, nur für die Symposien des Königs Max bestimmten Dichters. So wich er meinem Entgegenkommen aus, und da an dem für die erste Wiederholung der Agnes anberaumten Tage ein plötzliches Unwohlsein des alten Jost Repertoirstörung machte, — Hebbel durchschaute den eigentlichen Grund derselben auf den ersten Blick: ein Verbot von oben, — fing er, verständnißvoll lächelnd, an, seine Koffer zu packen. Er zog indessen ab mit allen Ehren des Krieges, und in herzlichem Frieden mit mir und den Meinigen. Von Wien kamen Briefe über Briefe mit den wärmsten Danksagungen; nur dann und wann schlich am Schlusse sich ein Mißlaut ein, wie der: „Mögen die edlen Bavaren Bier trinken und auf die Fremden fluchen; ich werde sie nicht wieder incommodiren."

Fünf Jahre später, als ich über Nacht den Hals brach, das heißt: unter den unstichhaltigsten Vorwänden meines Dienstes plötzlich entlassen wurde, fragte er in seinem Beileidschreiben, ob nicht

doch die Bernauerin der erste Nagel zu meinem Sarg gewesen? Er begriff meinen Fall leichter als mein Steigen. Daß die ganze Epoche der Dichterberufungen, der Universitätsreform, der Gründung der historischen Commission, nur das Vorspiel welthistorischer Haupt- und Staatsactionen gewesen, leuchtet heutzutage wohl Jedermann ein. Wir schlugen in der Luft unsere geistigen Hunnenschlachten, während auf fester Erde die politischen Kämpfe und nationalen Siege um ein Dutzend Jahre später sich erfüllen sollten.

VI.

Genau ebenso wie Hebbels Münchener Aufenthalt verlief sein zweimaliger Besuch in Weimar. Wir waren, Hebbel und ich, inzwischen in lebhaftem brieflichen Verkehr geblieben, in welchem wir uns, ich als der Empfangende, er als der Gebende verhielten. Ueber Alles, was in der Literatur, auf dem Theater sich begab, auch über politische Ereignisse und Wendungen sprach er in der anziehendsten Weise. „Ein Brief an Dich," schrieb er einmal, „ist mir wie ein Spaziergang; ich denke mich aus." Meinerseits suchte ich ihn immer näher und fester an das reale Theater zu ziehen, warnte vor Rückfällen in die Jugendsünden des Buchdramas, predigte unablässig über die Heilsamkeit des historischen Trauerspiels als seines prädestinirten Feldes. Mein Denique censeo in jeder Epistel hieß: Nibelungen. Auch mündlich unterließ ich nicht, den in ihm schon lange gährenden Stoff anzublasen, aufzurühren. So oft mich Geschäfts- oder Ferienreisen nach Wien brachten, schloß ich mich seinen Morgen- oder Abendgängen durch die Stadt an, so wenig peripatetische Neigungen ich auch von Haus aus besitze, und genoß dazu an seinem häuslichen Herde, bald in größerer Gesellschaft, bald im Familienkreise, die liebenswürdigste Gastfreundschaft. Hebbel zwischen Frau und Tochter zu sehen, war ein Bild von eigenthümlichem Reize; er ließ sich von beiden mit heroischer Gelassenheit anbeten und präsidirte an der Tafelrunde seiner Lieben zuweilen mit einer patriarchalischen Würde, die ihn, wie angeboren, gut kleidete, dann wieder mit einem kindlichen Stillvergnügtsein, welches sein oftmals bis zum Herben

ernstes Antlitz gleich einem unvermutheten Sonnenstrahl aus Wolken verklärte.

Im Frühjahr 1858 entbot ich den Freund nach Weimar. Wir wollten, meldete ich ihm, ein Johannisfeuer anzünden und seine Genoveva daran braten; ein Opfer zum Geburtsfeste meines gnädigsten Herrn, der auf den 24. Juni fällt. Er kam. Wie er uns auf der Probe überraschte, dies Mal in ganz anderer Weise als bei seiner Antrittsvisite in der Münchener Intendanz-Canzlei, das hat er seinem Biographen, dieser uns erzählt. Er fühlte sich von Stund' an heimisch in dem kleinen, aber keineswegs dürftigen oder ungenügenden Kreise des wohlgesinnten und wohlgeschulten Kunstpersonals. Umgekehrt war er uns niemals eine störende, fremde Erscheinung. So oft ich bei Proben an seiner Seite gestanden bin, habe ich ihn unbefangen, geduldig, von einer zuweilen rührenden Bescheidenheit erfunden. Nicht nur Kürzungen ließ er sich gefallen, gegen welche so mancher Neuling oder Autokrat in dramatischer Poesie sich sträubt und wehrt wie der Patient gegen das Messer des Operateurs; er acceptirte auch Einlagen, Zusätze, Aenderungen, wo ein Motiv, ein Uebergang als nothwendig sich darstellte. „Auf den Brettern bist Du der Herr," hat er mir wiederholt gesagt; „davon versteh' ich nichts. Mein Reich geht nicht über den Schreibtisch hinaus."

Genoveva gelangte Donnerstag den 24. Juni 1858 zur erstmaligen Aufführung. Kapellmeister Stör hatte aus Schumanns gleichnamiger Oper, die sich auf unserem Repertoire befand, recht geschickt eine musikalische Begleitung zusammengesetzt, Ouverture, Zwischenacte, Melodram, die sich wirksam erwies. Die Darstellung, von den besten Kräften getragen, ging abgerundet und bis in jede Einzelnheit sorgfältig ausgearbeitet von Statten. Das théâtre paré, zu Ehren des Tages angesagt, verlieh ihr auch äußerlich Glanz und Weihe. Die Aufnahme war rückhaltlos günstig; ein ächter Erfolg, nicht ein gezwungener der Achtung, ein vorübergehender der Neugierde. Es kam auch kein hinkender Bote hinterdrein, Verbot, ablehnende Kritik, Verstimmung im Personal oder im Publicum. Im Gegentheil: der Eindruck wuchs und befestigte sich. Serenissimus, bei der ersten Aufführung nicht gegenwärtig, bestellte

telegraphisch eine zweite, empfing den Dichter mit hoher Auszeichnung und behielt ihn, theils in Weimar, theils in den benachbarten Sommerresidenzen, noch geraume Zeit an seinem Hofe. Hebbel galt fortan für einen der Unserigen. Die erfreulichen Beziehungen wurden noch enger geknüpft, als Hebbel im Jahre 1861 den Besuch zwei Male, im Winter und im Frühjahre, wiederholte, das zweite Mal von seiner Gattin begleitet, welche in der ersten Aufführung des gesammten Nibelungen-Cyclus, 16. und 18. Mai, die Rollen der Brunhild und der Kriemhild als Ehrengast des Hoftheaters spielte. Die beiden Abende machten Sensation im ganzen Thüringer Lande und darüber hinaus; von den drei nachbarlichen Universitätsstädten Jena, Halle, Leipzig, strömte massenhafter Zuzug herbei, die Officiere der Erfurter Garnison schienen sich im Theater vollzählig Rendezvous gegeben zu haben, unser stilles Weimar summte wie ein Bienenkorb. Das Wiener Paar, Dichter und Künstlerin, wurde mit allen ersinnlichen Ehren- und Beifallsbezeigungen gefeiert. Wie der Großherzog Hebbeln schon bei der ersten Begegnung das Ritterkreuz des Falkenordens persönlich übergeben hatte, empfing Christiane Hebbel aus den Händen der Frau Großherzogin ein äußerst werth- und geschmackvolles Armband mit drei Perlen; „zur Erinnerung an die drei Abende ihres Gastspiels," wie die feinsinnige Fürstin bei der Ueberreichung gesagt. Es waren sonnenhelle, schattenlose Tage, welche die Wiener Gäste mit mir und den Meinigen durchlebt, und wir schieden nach deren Verlauf in vollem Frieden von einander, mit der Gewißheit eines nahen Wiedersehens.

Denn wie in München hatte ich auch in Weimar, und zwar schon bei Hebbels erstem Besuche, den Gedanken seiner Uebersiedelung angeregt. Er drängte fort von Wien; ihm die Hand zur Ausführung zu bieten, schien mir die Pflicht eines guten Cameraden, welche Pflicht ich immer und überall, trotz wenig ermuthigender Erfahrungen, geübt habe, und zwar nicht nach der Devise der französischen camaraderie, — facio, ut des, oder fac, ut dem, — sondern aus angeborenem Standesgefühl, aus Liebe zur Sache, zur Person, zu beiden zugleich. Gewann ich, außer dem Freunde, an dessen Gattin ein bewährtes, berühmtes Mitglied für mein Theater, so war der Vortheil ein doppelter. Endlich handelte ich im Sinn

und nach Wunsch des Großherzogs von Sachsen, der die Ueberlieferungen seines Hauses mit ächter Pietät und in wahrer, warmer Liebe zur Poesie und Kunst aufrecht erhält. Bestimmt durch solche Beweggründe, hatte ich die Unterhandlungen mit dem Ehepaar Hebbel schon bis in alles geschäftliche Detail hinein ausgeführt; wir waren in allen Stücken einig geworden, Großherzog und Großherzogin hatten, mit liberalen Zugeständnissen aus Eigenem, die Uebereinkunft sanctionirt.

Desungeachtet wurde schließlich nichts aus der Sache. Warum nicht? Die Biographie sagt: weil ich Hebbels Erfolge beneidet, für mich gefürchtet, im Stillen untergraben, und also mein eigenes Werk zerstört hätte; von ortskundigen, wohlwollenden „Freunden“ wären in der letzten Stunde eindringliche Warnungen an ihn gelangt. Ich will, ohne bitter zu werden, auf diese Insinuation antworten. Von Neid, dem Grundfehler des deutschen Volkscharakters, ist niemals eine Spur in mir gewesen. Ich bin im Leben so viel beneidet worden, daß ich, zur Entwaffnung dieses Neides, alles Ersinnliche gethan habe, thue, thun werde, mir mein „Glück“ vergeben zu machen. Zu fürchten hatte ich in Weimar Niemanden, Nichts; meine Stellung, persönliche wie amtliche, erlitt in ihrer zehnjährigen Dauer nicht die leiseste Erschütterung. Am Weimarischen Hof ist kein Terrain für Intriguen. Auch bekleidete ich an demselben keine Sinecure, lebte nicht die Eintagsfliegenexistenz eines Günstlings; ich hatte ein Amt zu verwalten, nicht das leichteste und lohnendste der Hofämter, und bin in dessen Führung nicht einmal immer ein nach oben sehr bequemer und gefügiger Diener gewesen. Desungeachtet hat mich der Großherzog nicht blos als Generalintendanten seines Hoftheaters gehalten, sondern auch persönlich durch sein Vertrauen, mit Stolz darf ich es sagen: durch seine Freundschaft ausgezeichnet. Wie viele Dichter, Tonsetzer, Künstler, deutsche und fremdländische, ich in dieser Stellung, wie als Vorstand der Schillerstiftung und der Shakespeare-Gesellschaft, nach Weimar gezogen, bei Hof vorgestellt, meinen höchsten Herrschaften bald zu diesem, bald zu jenem Gnadenerweise empfohlen habe, darüber wissen, da ich kein Tagebuch führe, die Hoffourierbücher, die Concert- und Theaterzettel, die Jahresberichte der beiden, meiner Führung anvertrauten

Anstalten zu reden. Alle Gäste, ich sah sie kommen ohne Neid, weilen ohne Angst, ziehen ohne Argwohn. Wie sollte ich gerade denjenigen, der unter Allen mir am meisten galt, erst gehoben haben, um ihn darauf zu stürzen?!

Ich glaube, die Ursachen, warum Hebbel nicht nach Weimar gekommen, lagen in Wien und waren zu erkennen, ohne daß man zu ohrenbläserischen Verläumdungen seine Zuflucht zu nehmen gebraucht. Er war vorsichtiger, beinahe mißtrauischer Natur; wie bei seiner Rückkehr aus München, sind ihm unzweifelhaft auch bei seiner Rückkehr aus Weimar Bedenken aufgestiegen. Weimar hatte ihm bei längerem Verweilen den auffallenden Eindruck des Kleinstädtischen gemacht. In Erinnerung verglich er es mit Wesselburen. „Alles unglaublich eng und klein! Dabei erfahre ich denn, was ich freilich schon wußte, und was der Bestätigung kaum noch bedurfte, daß ich es auf die Länge nimmer und nimmer in einem solchen Circus aushielte. Immer dieselben Schecken und dieselben Reiter; Sonntags die rothe Schabracke und Montags die graue. Die Zunge rein überflüssig; Einer weiß, was der Andere denkt, bevor er den Mund noch aufthut. Nein, lieber Hyänen zähmen als Lämmer streicheln. In Weimar muß man entweder Goethe oder — sein Schreiber sein . . . .“ (Biographie, Band II, Seite 592 u. f.) Stieg nun neben einem solchen Schattenriß das leuchtende Bild der Kaiserstadt in Wahrheit und Wirklichkeit vor dem malcontent ausgezogenen Dichter wieder auf, nun, so war's am Ende nicht zu verwundern, wenn die Stephanskirche, der Michaelerplatz, der Prater, die blaue Donau, die Partie gewannen gegen das stille Fürstenschloß an der Ilm und den engen Park Papa Goethe's. Obendrein zeigten die „Hyänen“ dem Hebbel'schen Ehepaar, da es von dem Triumphzuge nach Weimar heimkehrte, ein süßes Lächeln. Man fing an sich zu schämen, oder man gab sich wenigstens den Anschein. Der Künstlerin wurde der geforderte Abschied versagt, dagegen einige Vortheile zugestanden, dem Dichter die Vorstellung der Nibelungen auf dem Burgtheater, (freilich nur erster und zweiter Theil, ohne den dritten, und nicht eher als am 19. Februar 1863!) hingeworfen und sogar eine Professur an der Wiener Universität — versprochen . . . . Hebbel blieb in Wien. Wenn er es wirklich gethan aus Mißtrauen

gegen mich, — wovon übrigens in den zahlreichen Briefen seiner letzten Lebensjahre an mich nicht der schwächste Schatten zu entdecken, — nun, so hat er gewiß bald Gelegenheit gehabt, sein Mißtrauen gegen Weimar und sein Vertrauen auf Wien gleichermaßen zu bereuen. Den Ausschlag in seiner Wahl soll die Nachricht von Gutzkows Uebersiedelung aus Dresden nach Weimar gegeben haben. (Biographie, Band II, Seite 695.) Ich möchte auch an der Begründung dieser posthumen Klatscherei zweifeln. Hebbel wußte von mir, daß und warum ich Gutzkows Anstellung als beständiger Sekretär der Schillerstiftung mit dem Wohnsitz am Vorort eifrig betrieb. Obwohl noch von Hamburger Zerwürfnissen her mit Gutzkow gespannt, deutete er nicht mit einem Worte auf die Unmöglichkeit, mit ihm in einem Orte zu leben; er billigte sogar und pries die Gründe, die mich zu dem Entschlusse bestimmt, in Gutzkow eine weitere Illustration und zugleich einen Freund mehr nach Weimar zu holen. Wir sprachen darüber, wie ich mich deutlich erinnere, bei einem Besuche der Fürstengruft. „Hier lasse ich mir unsere beiden Majestäten gefallen; aber draußen, auf den Gassen, in den Häusern, an den Wänden wachsen sie beinahe zu dicht.“ So sagte er, als wir an den zwei Dichtersärgen standen, und fügte, nachdem wir wieder hinaufgestiegen, mit seinem eigenthümlichen Kopfwackeln und Auflachen hinzu: „Es wäre ein kostbarer Witz der Literaturgeschichte, wenn wir Drei, Du, ich und der Gutzkow, die wir so verschiedene Wege gegangen, uns zuletzt hier, an der Schwelle der Weimarischen Prophetengräber, wo Eckermann, der getreue Eckhart, antichambrirt, zusammenfänden.“

Der Witz ist nicht gemacht worden. Hebbel schläft auf dem Matzleinsdorfer Friedhof zu Wien die langen Fasten und den kurzen Rausch seines Erdenwallens aus, das er am 13. December 1863 beschlossen. Sein letzter Brief an mich war aus dem Frühjahr desselben Jahres; er beglückwünschte mich darin zu meinem damals zum Theil schon in der Ausführung begriffenen Plan, das Jubeljahr von Shakespeare's Geburt, 1864, durch die Aufführung des ganzen Cyclus der Königsdramen zu bezeichnen.

Als ich im Herbst 1867 nach Wien übersiedelte, galt einer meiner ersten Besuche der befreundeten Wittwe des verlorenen

Freundes. Sie führte mich in das Zimmer, an das Bett, worin er gestorben. „Wenn er doch,“ sagte ich, „mein Hierherkommen noch erlebt hätte!“ — „Dann lebte er noch,“ erwiderte sie und drückte mir die Hand.

VII.

Gleichzeitig mit einem Biographen hat Hebbel einen Verewiger in soliderem Material gefunden, den Bildhauer Tilgner, welcher des Dichters Büste in Marmor, etwas über Lebensgröße, ausgeführt. Dieselbe ist bestimmt, in Gemeinschaft mit den Büsten Grillparzers, Halms, Bauernfelds, das Foyer des neuen Burgtheaters zu schmücken. Dies Vierkleeblatt Wiener Poeten, und die Porträtgalerie der namhaftesten darstellenden Künstler des Burgtheaters, sowohl aus der Vergangenheit wie aus der Gegenwart, — der Mehrzahl nach Bilder, die weniger eigenen Kunstwerth besitzen als Interesse durch ihre Originale, — verspricht dem im Entstehen begriffenen Musentempel einen Schatz seltener Art, dergleichen außer im théâtre français kaum irgendwo zu finden sein dürfte. Das Publicum und das Personal werden in diesen Büsten und Bildern eine Quelle erhebender Erinnerungen gewinnen, wie solche auch an den Wänden, den Pfeilern, den Logenbrüstungen des neuen Opernhauses in Fresken und Medaillons aufleben. Nur selbstsüchtige Eitelkeit, welche allzeit Vergleiche anstellen muß oder Vergleiche fürchtet, mag sich gedrückt fühlen durch die Nachfeier des Großen. Das ächte Talent entzündet an fremden Opferflammen die eigene Gluth. Für Wien aber, ja für ganz Deutschösterreich ist es eine Ehrenpflicht, seine Ueberlegenheit in dramatischer Poesie und Kunst der Oeffentlichkeit gegenüber so oft und so hell wie möglich zu betonen. Keines der vielen Theater draußen im „Reich“ und im Auslande hat sich einer so reichen Familiengalerie zu rühmen, wie Opern- und Burgtheater in Wien, und zwar in allen Gattungen dramatischer Darstellung: Schauspiel, Musik, Ballet. Führen doch in der edlen Tonkunst die Wiener Meister sogar den classischen Reigen an. Ebenso blüht in der heiteren Donaustadt das Volksstück schon zu einer Zeit, da man anderwärts dasselbe kaum kennt. Beweis genug, wenn es eines

Beweises bedürfte, daß sämmtliche Factoren einer begünstigten Theater-Aera in einer tief begründeten Wahlverwandtschaft und Wechselwirkung mit einander stehen. Wo eine gute Bühne existirt, da sammeln sich Dichter und Tonsetzer um dieselbe. Sie regen wiederum die darstellenden Kräfte an. Alle gemeinsam aber erhalten vom Publicum den Boden, worauf sie wachsen, die Luft, in der sie athmen. Noch einmal: Wien thut recht, in seine neuen Kunsttempel die alten Hausgötter mit hinüberzunehmen.

Herr Tilgner, ein junger, aber anerkannter und ungemein rasch producirender Meister in seiner Kunst, ist mit offenem Auge und flinker Hand an seine Aufgabe gegangen. Sie war nicht leicht. Nur Einen der Viere, Bauernfeld, konnte er nach dem Leben schaffen; bei den andern Drei mußten ihm, außer flüchtiger persönlicher Erinnerung, Bilder, Photographien, ältere Büsten und Statuetten dienen und die fürchterliche Todtenmaske, die zuweilen ein Antlitz selbst für den Blick der nächsten Angehörigen unkenntlich macht und besonders dessen untere Partie, Mund, Kinn, Kinnlade, in der Zeit weniger Stunden mit eisernem Drucke verzerrt und zermalmt erscheinen läßt. Die vier Dichterköpfe, neben einander gestellt, gewähren ein bedeutungsvolles Bild, und Stoff zu tiefem Nachdenken. Der feinste unter ihnen ist Grillparzers, ausdrucksvoll in jedem Zuge, was durch die Abwesenheit alles Bartes gefördert wird, weniger stark als anmuthig, charakteristisch in der ausgesprochenen Neigung nach einer Seite, der rechten, und überhaupt von einer, fast ängstlich und unsicher dreinschauenden Wehmuth. Bauernfeld stellt sich um so frischer, zuversichtlicher und bewußter dar; seine Physiognomie schlägt unverkennbar in die Familie der Satiriker, an Molière und Voltaire gemahnend. Die in der Natur etwas kleinen Züge hat die künstlerische Auffassung vergrößert, ohne gerade zu idealisiren. Friedrich Halm sieht aus wie der Freiherr von Münch-Bellinghausen, ernst, streng, finster. Wie das Wesen des vielverkannten Mannes zusammengesetzt war aus einer Menge einander widersprechender Elemente, wechselte sein Angesicht häufig ganz und gar Ausdruck und Farbe. Münch konnte in einer Minute todtenblaß und glühendroth sein. Eine arge Kurzsichtigkeit verschleierte das Auge, welches aber in Momenten der Erregung scharf

humoristische Blitze warf. Ein stark ausgesprochener sinnlicher Zug geht durch das Gesicht und umspielt namentlich die weichen, aufgeworfenen Lippen. Stärke liegt nicht in denselben, und doch eine gewisse Starrheit. Die Haltung der Schultern und des hochgetragenen Nackens bekundet den vornehm geborenen Mann. Als solchen gab sich Münch; niemals als Bureaukraten, wie man ihn fälschlich aufgefaßt. Hebbel endlich ist von dem Vierkleeblatt am schlechtesten weggekommen; der jüngste unter ihnen, und doch zuerst gestorben; die Büste, nach einer älteren Fernkorns gemacht, die am wenigsten ähnliche. In die stolz geschwungene Wölbung seiner Stirn, den Familienzug des Tragöden, welchen Shakespeare und Victor Hugo gleichfalls aufweisen, sind Furchen und Gruben gerathen, die so tief wenigstens nicht vorhanden waren. Die ungemein ausdrucksvolle Umrahmung des Auges, Brauen, Schlitz und Lider, verliert sich zwischen Stirnknochen und Nasenbein, welche zu stark hervortreten. Dagegen tritt das schwach modellirte Kinn wieder zu tief zurück, und der Vollbart, den nun freilich der Meißel nicht rasiren durfte, hüllt den üppigen Mund und die blühenden Wangen ganz und gar ein. So tief wie in der Büste war im Leben auch das Haupt nicht gesenkt; es hängt matt herab, als wäre der Nacken gebrochen. Man sieht, der Bildhauer hat sein Modell nicht gekannt; er hätte sonst gerade aus diesem Kopfe mehr gemacht. Hebbels äußere Erscheinung überragte ja im Leben diejenige Grillparzers und Bauernfelds um ein Beträchtliches und kam Münchs gleich. Aber eine prächtige Gruppe ist's und bleibt's, das Marmorbild der vier, in ihren Werken wie in ihrem Aeußeren gleich verschiedenen Dichter. Sieht man sie so einträchtig und familienhaft neben einander stehen, so kann man sich des Gedankens nicht erwehren: Schade, daß sie im Leben nicht ebenso standen! Da gingen aber, obwohl die Mauern Einer Stadt sie umschlossen, die Bretter Einer Bühne sie getragen, ihre Wege weit, weit auseinander, und Jeder zog um sich seinen eigenen, verhältnißmäßig engen Kreis, mit dem des Nachbarn nichts weniger als concentrisch laufend. Nicht im Sinne eines Tadels mag diese Klage ausgelegt, ihre notorische Entfernung nicht ihrer Schuld zugeschrieben werden. An allen Orten und zu allen Zeiten, — das hehr und herrlich strahlende Beispiel

Goethe-Schillers, als unicum in der Literaturgeschichte, ausgenommen, — ist das Bild inniger und ächter Dichterfreundschaft ein Phantasiegemälde gewesen. Es gibt in Paris, in London, in Wien, in Berlin, wohl auch in Rom und in St. Petersburg, literarische Coterien und Vereine; aber ein harmonisches Uebereinstimmen der Dichter-Persönlichkeiten und ein gemeinsames Wirken zu gleichen Zielen gibt es nicht. Erst auf dem Kirchhof rücken die im Leben geschiedenen, oft feindselig einander gegenüberstehenden Söhne Einer Familie zusammen, und nur ihre Schatten, festgehalten durch die bildende Kunst, vereinigt nach dem Tode eine und dieselbe Walhalla.

Auf diese Weise, in erlesener Gesellschaft und im geschlossenen Kreise, nicht auf offenem Markte, sondern im Vorhof oder im Allerheiligsten eines Tempelbaues, auf die Nachwelt zu kommen, ist wohl ein Ziel, auf's Innigste zu wünschen. Was die Einzelstandbilder unserer Dichter betrifft, so können sie durchschnittlich, sowohl durch ihre Ausführung wie durch ihre Aufstellung, eher das Mitleid als den Neid der Ueberlebenden erwecken. Der Volksthümlichste unter Allen, der also der Statuen am wenigsten bedurfte, Schiller, hat ihrer am meisten erhalten. Nicht blos die sachverständige Kritik, auch die Volksstimme, Gottes Stimme in diesem wie in manchem anderen Falle, verurtheilt die große Mehrzahl der Schillerstatuen, die in vielen deutschen Haupt- und Residenzstädten zu gleicher Zeit beinahe entstanden sind. Die Schuld liegt gewiß nicht an den Urhebern allein, vielmehr die Hauptschwierigkeit, wenn nicht Unlösbarkeit in der Aufgabe selbst. Gerade die plastische Kunst steht zu der modernen Welt in einem ungleich ungünstigeren Verhältniß als zu der antiken, classischen, deren Ideale sich der Versinnlichung durch das Symbol und die Allegorie gewissermaßen aus freien Stücken darboten. Schon die gebrochene Weltanschauung der Romantik widerstrebt der Verkörperung der Individualität in Stein oder Erz. Noch entschiedener thut das die erst in der Bildung begriffene, noch überall flüssige und nach Formen ringende moderne Zeit. Ihre Herrscher, Heerführer, Staatsmänner mögen immerhin als bestimmte, mitunter typische Gestalten ihren Platz in der Oeffentlichkeit behaupten, wie denn zum Beispiel Rauchs meisterhaftes Standbild Friedrichs des Großen keinem Auge fremd oder verfehlt erscheinen

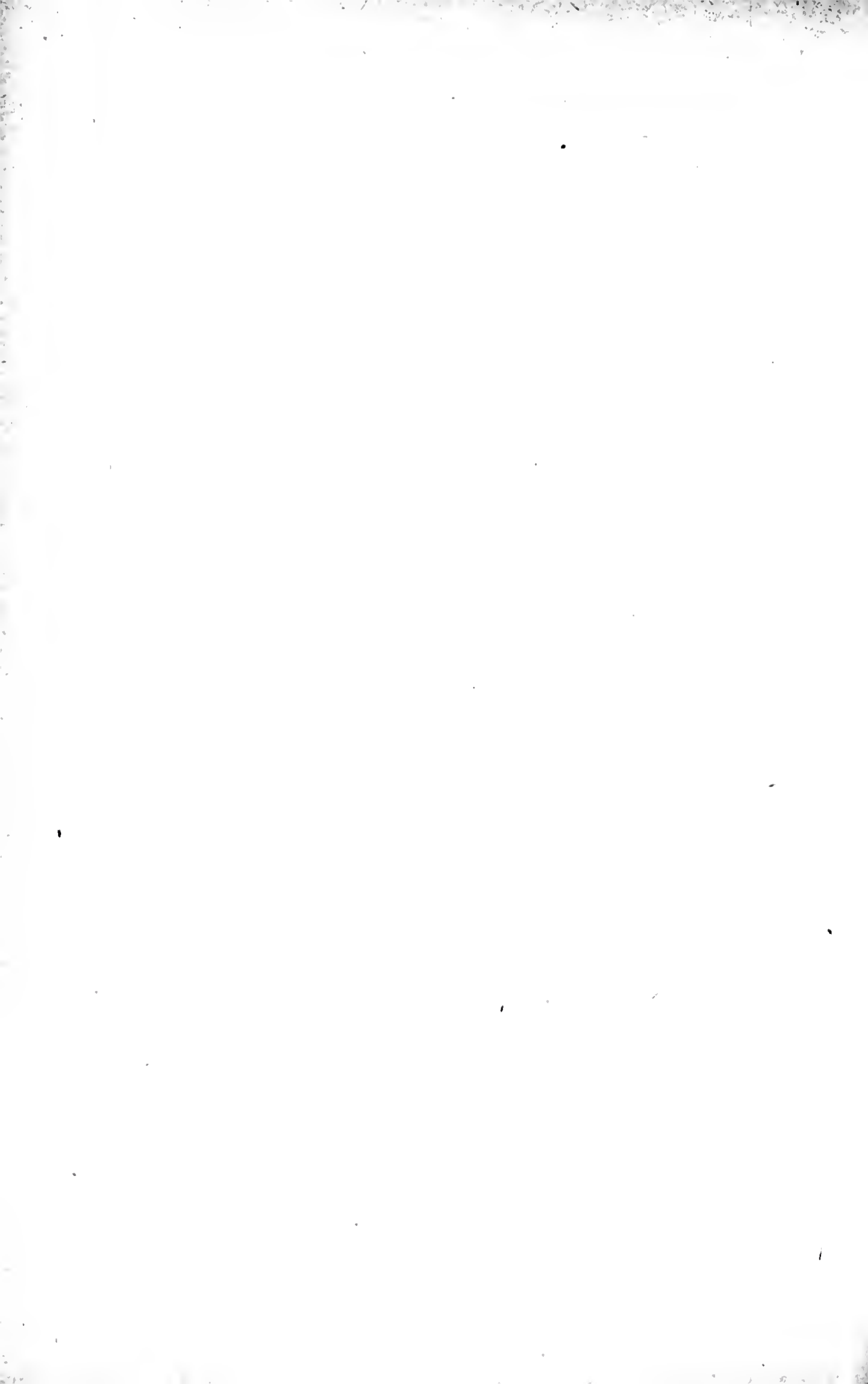
wird. Aber der Dichter, dessen Persönlichkeit hinter seinen Werken dem Volke im Leben, um wie viel mehr nach dem Tode verschwindet, ist mit dem Meißel außerordentlich schwer zu fixiren. Die Aehnlichkeit kann allerdings, auch sie nur in günstigen Ausnahmefällen, erreicht werden. Sobald die subjective Auffassung, die jedem Gesetze sich entziehende Idealisirung hinzutritt, geht die Wahrheit nach den verschiedensten Richtungen hin verloren, und der Widerspruch zwischen der Anschauung des Künstlers und derjenige jedes Einzelnen bricht offen hervor. „So hat Schiller sicher nicht ausgesehen," und: „Das ist mein Schiller nicht;" — wer hätte nicht solche oder ähnliche Aeußerungen vor den, unter sich schon merkwürdig verschiedenen Schillerstatuen gehört? Sie werden sich auch Grillparzern gegenüber wiederholen, dessen Standbild in Wien gegenwärtig vorbereitet wird. Jedes Kind der Wiener Stadt hat den alten Herrn gekannt. Entspricht die Statue diesem, dem naturtreuen Bilde, so wird schon die nächste Generation ausrufen: „Der gebückte, kopfhängerische Greis kann der Dichter des goldenen Vließes, der Sappho nicht sein!" Wenn der Bildhauer aber idealisirt, — wie denn die Urheber der zwei von der Jury und dem Denkmalcomité prämiirten Modelle, Kundtmann und Weyher, ausdrücklich aufgefordert sind, in der Ausführung den Dichter in den Jahren seiner Jugend und Vollkraft aufzufassen, so erkennt Niemand aus der Gegenwart in dem Bilde das Original.

Als neulich in einem Wiener Salon dies Dilemma besprochen und dabei ein Gleiches bei den gegenwärtig geplanten Statuen Anastasius Grüns und Lenau's vorhergesagt wurde, schlug eine durch Geburt und durch Geist gleich hochgestellte Dame, Idealistin vom reinsten Feuer, improvisirend vor: die Dichter nicht in ihrer flüchtigen persönlichen Erscheinung, sondern durch eine ihr Wesen, ihre Richtung, ihre Werke personificirende allegorische Figur zu verewigen. Sie sagte: „Wie ein Dichter ausgesehen, das wird in zwei, längstens drei Generationen total vergessen. Sehen doch die wenigsten bei Lebzeiten wie Dichter aus. Gebt uns deswegen keine Photographien von ihnen in Erz, in Marmor, in Granit. Für Lenau gebt uns eine Statue der Melancholie, die an einem Weiher unseres Praters unter Hängeweiden aufgestellt wird, meinethalben

mit Reliefs und einem prägnanten Sinnspruch aus seinen Gedichten am Sockel." — Und für Anastasius Grün? — „Eine Freiheitsgöttin, die phrygische Mütze auf dem Haupte, in der emporgehobenen Hand eine Fackel, den vorstürmenden Fuß über „Schutt" dahinschreitend. Auf die Spitze des Kalenbergs pflanzt dieses Monument, mit der Fernsicht auf ganz Wien." Die Idee der symbol-lustigen Fürstin wurde lebhaft erörtert und in hochkomischen Illustrationen der allerneuesten Literaturgeschichte fortgesetzt.



Auerbachs Höhe



So heißt ein hübscher Aussichtspunkt im Unter-Engadin, nahe den berühmten Salzquellen von Schuls-Tarasp, Kanton Graubünden. Der geehrte Curgast überschreitet die alte Brücke über den jungen Inn, welche mit Holz gedeckt und mit Kuhfladen gepflastert ist, durchschneidet das luftige Plateau, worauf die Häuser von Vulpera zerstreut sind, und gelangt, links abbiegend von dem eben so steilen wie steinigen Naturwege nach Avrona (lauter wohllautende Namen für übelriechende romanische Ortschaften), an einer offenen Wald- und Felsecke zu einer hölzernen Bank, die, grün angestrichen, mit der obigen Inschrift in schwarzen Lettern bezeichnet, zu willkommener Ruhe einladet. Man übersieht von da die letzten Pize des Engadin, die ersten Schmalz- und anderen Köpfe Tirols — ein Gränzstein, an welchem Tschudi aufhört und Steub anfängt. Tief unten wälzt der Inn in vielfach geschlängelten Windungen seine Wellen, weiß wie frisch geschmolzener Schnee, raschen Falles und weithin hörbar. Der laute lustige Schweizer- oder Tiroler-Bua befindet sich hier, und noch eine gute schöne Strecke hinab, in der Periode seiner Jugend, so zu sagen in der Dorfgeschichte. Später macht er eine große Partie, indem er sich mit der Donau verbindet, welche ihn, obwohl eigentlich unbedeutender als er, mit Haut und Haaren, sogar sammt dem Namen, verschlingt. Da bespült er denn glänzende Haupt- und Handelsstädte Oesterreichs und des Ungarlandes; er ist in die Stadt- und Hofgeschichte eingetreten. Zu guter Letzt mündet er, groß und breit, aber mit Drangabe seiner reizenden Anfänge und seiner Individualität, durch die orientalische Frage in der Weltgeschichte.

Aber nicht in der Absicht, in dem hellen Wasserspiegel die Präfiguration eines Dichterlebens zu zeigen, haben wir den weiten

Umweg, über Auerbachs Höhe zu „Waldfried“ von Auerbach, eingeschlagen; vielmehr aus einem einfacheren Grunde. Eines Sommers geschah es, daß wir im Curhause von Tarasp dem alten Freunde begegneten. Er hatte damals in der Reisetasche sein Werk mitgebracht, drei vornehm und verschwenderisch ausgestattete Bände, in welchen er mit dem Bleistift spazieren ging, liebevoll-streng gegen sich selbst und im eigenen Fleisch und Blut unermüdlich arbeitend. Wir lasen zusammen das Buch und sprachen darüber in gemeinschaftlichen Morgengängen zu Auerbachs Höhe, bei denen der Verfasser, wie es sich ziemt, dem Kritiker immer um eine Nasenlänge voran war. Der Inhalt dieser Gespräche ist in den folgenden Blättern festgehalten.

„Waldfried. Eine vaterländische Familiengeschichte.“ Der Name für ein durch und durch modernes Werk, vielleicht zu romantisch (im alten Style) gewählt, zu viel eichendörffelnd, gibt doch, wie eine musikalische Vorzeichnung, Tonart und Stimmung des Ganzen treffend an: Friede des Waldes, in und nach dem Kampfe der Zeit und der Welt. Der Untertitel bezeichnet durch das Hauptwort „Familiengeschichte“ die Gattung des Werkes, das Eigenschaftswort „vaterländisch“ Stoff, Schauplatz und Zeit der Handlung, zugleich mit der Gesinnung und Tendenz des Dichters. Eine Familiengeschichte ist kein Familienroman, wie „der Landprediger von Wakefield“ in einem ewig mustergültigen Beispiel ihn darstellt; das Geschehniß, nicht die Erfindung, will Hauptsache sein; der Held nicht ein Individuum, sondern eine Familie, deren Schicksale in drei Geschlechtern, perspectivisch sogar in vier, erzählt werden, in stetem Zusammenhange mit der politischen und gesellschaftlichen Geschichte der Gegenwart. Hauschronik und Zeitchronik fließen in einander über, die Dorfgeschichte hat zu ihrem festen Unter- und Hintergrunde die Weltgeschichte. Erzähler in erster, eigener aber fingirter Person ist Vater Waldfried, im Vorbeigehen auch einmal der Patriarch genannt, aber ein Patriarch des neuen Bundes, kein alttestamentarischer. Mit dieser Erzählungsform, welche bekanntlich von den englischen Humoristen des achtzehnten Jahrhunderts vorzugsweise gewählt und meisterhaft gehandhabt worden, gewinnt der Dichter allerdings den Vortheil eines lebendigen Colorits für seine

Geschichte, und für die Person seines Helden eine gewissermaßen lyrische subjective Freiheit; sich selbst aber und den Gesichtskreis seiner Schöpfung beschränkt er wesentlich, indem er alles was außerhalb der Anschauung, Empfindung, Erfahrung seines Helden gelegen ist, von vornherein ausschließt. Berthold Auerbach unterordnet sich dem Heinrich Waldfried; jener geht in diesem auf. Die eigentliche Autobiographie, deren Held und Dichter identisch sind, bewegt sich ungleich freier, vielleicht als die freieste unter allen poetischen Formen. Nur in ihr war ein Werk möglich wie Goethe's „Aus meinem Leben", Dichtung und Wahrheit mit souveränem Recht vermischend, und an kein äußerliches Gesetz gebunden, als an dasjenige, welches der vielberufene „epische Faden", eher ein Hülfsmittel als ein Hinderniß, an die Hand gibt. Noch größere poetische Licenz als der Altmeister nehmen sich die englischen Epiker, die glücklichen gesunden Mischlinge, welche den Roman in der Literaturgeschichte als Erblehen, und zwar nicht bloß als Mannslehen, zu besitzen scheinen. Im vorigen Jahrhundert haben sie den humoristischen, den sentimentalen, den moralischen, den Familien-Roman, wenn auch nicht erfunden, so doch durch hervorragende Erfolge als ihr Eigenthum an sich gerissen; darauf in dem gegenwärtigen den historischen, den socialen, den religiös-kirchlichen, den Sensationsroman, die Criminalnovelle. Ueberall sind sie zu Hause, oder sie thun, als wären sie es. Sie nehmen sich alles heraus und nichts übel; sogar langweilig zu werden, genirt sie nicht im mindesten. Oder sind etwa nicht Scotts Natur- und Personen-Beschreibungen, Bulwers Salon-Philosopheme, Bozens gemeinnützige Excurse stellenweise so grausam, so raffinirt langweilig, daß der gewisse epische Faden zum Haarseil für den gequälten Leser wird? Und was die Form betrifft, da wechselt, nach Willkür des Verfassers, die Erzählung in erster Person mit der Erzählung in dritter Person; zuweilen wird dieselbe in Briefen fortgesponnen („story continued in a letterbox"), oder aufgelöst in Dialog und Drama, mit Personenverzeichniß und Scenengliederung. Wie gewissenhaft verfährt, mit solch einem normannischen Abenteurer und Seeräuber verglichen, ein biederer deutscher Schiffsrheder, wenn er sich, wie Auerbach, im Schweiße seines Angesichts aus den Tannen des vaterländischen

Schwarzwaldes sein Fahrzeug zusammenzimmert, aus enger Bucht vorsichtig ausläuft in das offene, stürmisch bewegte Meer, trotz Wind und Welle festen Curs einhält und genau zur bestimmten Stunde in dem entlegenen Hafen Anker wirft. Sein Buch läßt sich wirklich an wie ein Logbuch, worin, Tag für Tag, die Begebenheiten der Fahrt, der Witterungswechsel, die Bewegungen der Windrose, die Messungen der Seetiefe und die Zahl der in jeder Meile zurückgelegten Knoten aufgezeichnet stehen. In der Form eines Tagebuches ist es deswegen auch gehalten, und erst auf der allerletzten Seite nimmt der Verfasser die Feder aus der Hand seines 70jährigen Helden in die eigene, um letzterem eine abschließende Grabschrift auf den Leichenstein zu setzen.

Der Zeit nach umfaßt das Tagebuch Waldfrieds nicht weniger, eher mehr, als ein halbes Jahrhundert; es reicht vom Wartburg-Fest bis zum Einzug der siegreichen deutschen Truppen in Berlin, also vom 18. October 1817 bis zum 18. Juni 1871 — zwei Denk- und Merksteine, die im Kalender unserer Nation mit doppelten Sternen oder Kreuzen angestrichen sind. Doch hat Auerbach-Waldfried seine Aufzeichnungen nicht vom A anfangen und bis zum Z durchbuchstabiren lassen, was dem Buche leicht ein eintöniges oder buntscheckiges Colorit gegeben, oder auch das Ganze desselben in eine Menge einzelner, abgerissener, über einen weiten Raum zerstreuter Blätter aufgelöst haben würde. Am spätesten Lebensabend erst, wo die Schatten länger zu fallen, die Lichter milder zu werden beginnen, geht Waldfried daran, seine und seiner Familie Geschichte zu schreiben. Aber in gelegentlichen Rückblicken zieht er das Fernste heran, und von dem Zeitpunkt an, wo das Datum der Ereignisse und das Datum der Aufzeichnungen zusammenfallen, beflügelt sich der Schritt der Geschichtschreibung. Das praesens historicum tritt in seine Rechte, die Erinnerung wird Erzählung, die Vergangenheit geht auf in nächster unmittelbarer Gegenwart. Mit dieser künstlerisch weisen und feinen Anordnung gewinnt Auerbach mancherlei Vortheile: vor Allem eine beruhigte Stimmung, die sich sowohl über das aufgerollte Zeitpanorama, als über die Familienporträte ausgießt; einen persönlich und örtlich festen einheitlichen Mittelpunkt, aus welchem diese Gemälde auf-

genommen worden, eine stylvolle Zusammendrängung von Gestalten, Gruppen und Massen, die chronologisch und topographisch weit auseinander liegen. Das Tagebuch erscheint als zum Buche gesammelt.

Betrachten wir den Helden in der Nähe. Waldfried geht mit dem Jahrhundert; 1800 geboren, stirbt er 1871. Er selbst sagt von sich: er sei im Grunde keine kampfesfrohe Natur und freue sich, nach fünfzigjähriger Opposition, das heißt: Negation, in das Positive, in geklärte, befestigte, von ihm und von allen gut geheißene Zustände übergehen zu können. Im öffentlichen Leben hat er als Tugendbündler, Burschenschäftler, Demagog debütirt, und sich durch die obligatorische Festungshaft in eine süddeutsche zweite Kammer, aus dieser in die Paulskirche, aus der Paulskirche in den Reichstag emporgedient. Die typische Laufbahn unserer Altliberalen. Die Franzosen nennen denjenigen, der sie zurückgelegt: „la dupe de plusieurs révolutions“; wir Deutschen sind, ausnahmsweise, höflicher als sie, und vergolden sein graues Haupt mit dem Heiligenschein eines „Idealisten“, wie denn Waldfrieds Söhne den Vater auch wirklich so heißen, dem sie, der eine im Können, der andere im Wissen, sich über den Kopf gewachsen fühlen. Der Idealist ist ehrlich genug zu bekennen, daß weder der Weg, welchen er gegangen, oder, mehr noch, geführt worden ist, noch auch das Ziel, woran er gelangt, den Träumen auf der Wartburg oder im Hambacher Schlössel ganz entsprechen. Auerbach substanzirt den Gedanken sehr schön, wenn er den jung gebliebenen Alten beim Anblick der schwarz-weiß-rothen Fahne des neuen Reiches wehmüthig darüber seufzen läßt, daß das Schwarz-Roth-Gold, für welches er und seines gleichen gestritten und gelitten, denn doch schöner gewesen, daß statt des poetischen goldenen Schimmers nur ein blasses prosaisches Weiß als Niederschlag des politischen Färbungsprocesses zurückgeblieben sei. Im Uebrigen hält und gibt sich Waldfried nicht für einen glänzenden Redner und mächtigen Parteiführer, er spricht wenig im Landtag, im Reichstag gar nicht, selbst in Wählerversammlungen nicht immer mit Erfolg. „Kein Talent, doch ein Charakter“, wäre man versucht, unter sein Porträt zu schreiben, wenn nicht dieses vielfach mißbrauchte geflügelte Wort den Bei-

geschmack der ungerechten Ueberschätzung des Talents und der gleich ungerechten Unterschätzung des Charakters angenommen hätte. Ebenso ehrenhaft wie im öffentlichen Leben stellt sich Waldfried in seinem Hause dar: der treueste Gatte, der liebevollste Vater, Oheim und Großpapa; seiner Gemeinde, seinen Nachbarn, seinen Dienstleuten hülfreich mit Rath und That, ein Patriot von altem, echtem Schrot und Korn, eine offene, wahre, warme Mannesnatur. Würdig steht und geht ihm seine Frau zur Seite, das, ohne jeden Schatten, in hellsten Farben auf Goldgrund gemalte Urbild einer deutschen Frau und Mutter. Sie hat eigentlich nur einen Fehler, und den verschuldet nicht sie, sondern ihr Vater, ein berühmter Philolog, von seinem Katheder als demagogisch anrüchig vertrieben. Er tauft, ebenso gelehrt wie geschmacklos, die einzige Tochter auf den Doppelnamen Iphigenia Gustave; welche Namen sich freilich im Schwarzwalde nicht weniger seltsam ausnehmen, als in Waldfrieds Bürgerhaus die große Eckstube mit Abgüssen der Antike und Bücherschränken voll griechischer Classiker. Der Zug ist bezeichnend, aber mehr für Auerbach als für Waldfried. Jener liebäugelt gern mit der absoluten „Bildung", dem Gegensatz des Glaubens, und läßt keine Gelegenheit vorbeigehen, wo er den positiven Religionen ein Schnippchen schlagen, insonderheit gegen das Christenthum eine Faust in der Rocktasche machen kann. Von fast sämmtlichen Personen im Waldfried wird entweder ausdrücklich und mit augenscheinlichem Wohlgefallen berichtet, oder doch stillschweigend zu verstehen gegeben, daß sie confessionslos sind, nicht in die Kirche gehen und nur Menschen sein wollen, nicht Christen. Die widerwärtigste unter den zahlreichen Gestalten, Waldfrieds Tochter Johanna, wird als Pietistin, als Zelotin schwarz gemalt. Wo auf altes und neues Testament die Rede kommt, werden sie, mit Affectation, als Gegenstände historischer oder ästhetischer Kritik abgehandelt, während Antigone „ein heiliges Buch" heißt. In der Antigone oder in der Leichenrede des Perikles bei Thukydides suchen denn auch die Waldfried'schen Trost in Trübsal, beileibe nicht in der Bibel. Geht im fernsten Hintergrund ein Geistlicher über die Bühne, gleichviel ob katholisch oder protestantisch, so wird ihm irgend ein neckisches Zöpflein angehängt, daß man über ihn lacht. Besser kommt der jüdische

Schulmeister weg, der sich mit einem sinnvollen Spruch aus dem alten Testament ein- und abführen darf. Der Leser merkt die Absicht, und fragt verwundert, wenn auch nicht verstimmt: wie kommt der Fettfleck in ein sonst so reinlich gehaltenes Buch?

Vater und Mutter Waldfried nehmen, wie es bei einer Familiengeschichte recht und billig ist, die Mitte des großen Bildes ein; zwei Porträte nach der Natur, in Lebensgröße, mit breitem Pinsel gemalt, und doch reich an kleinen, feinen ausdrucksvollen Zügen. Das Buch wirklich in ein Bild übersetzt, denken wir uns den Erzvater sitzend dargestellt, nicht auf der Abgeordnetenbank, sondern im Gras, unter einer seiner Weißtannen; Iphigenia-Gustave neben ihm, aufrecht, die Hand gestützt auf die Röhre des von ihr gestifteten Brunnens. Um sie her eine Fülle von Gesichtern und Figuren, wirksam gruppirt, verschieden beleuchtet, einige nur angedeutet und dennoch kenntlich, perspectivisch sich verlierend im fernen Hintergrunde. Da sind Söhne und Töchter, ein verlorener Sohn neben einer gefundenen Tochter, andere Schwiegersöhne und Schwiegertöchter, Neffen und Nichten, sogar Enkel, welche selbst schon Väter geworden; hohe Civil- und Militärbeamte, neben Industriellen, Handwerkern, Bauern, Taglöhnern; Abgeordnete zum Landtag wie zum Reichstag, darunter echte und falsche Volksmänner; Minister und Diplomaten. Sogar ein „Fürst" kommt vor, ein handelnd und redend eingeführter regierender Fürst, und zwar, nach einem Fingerzeig auf das Jahr 1817, der König von Württemberg, obwohl zu einer „Hoheit" degradirt. Alle diese Personen, so viele und so verschiedene ihrer sind, hat der Dichter mit der ihm eigenthümlichen scharfen Beobachtungsgabe und jener treffenden Ausdrucksfähigkeit dargestellt, welche in den kleinsten Zug eine charakteristische Bedeutung legt. Es begegnen uns da, bis auf ein paar Ausnahmen, lauter aus dem Leben gegriffene, nach der Natur gezeichnete Porträte, deren Originale wir auf den ersten Blick zu erkennen glauben, deren erdichtete Namen zuweilen durch einen einzigen Buchstaben in die wirklichen zu übersetzen wären (Lödinger = Rödinger?). Und doch hat Auerbach, unstreitig in reiflicher Ueberlegung und zum Vortheil seines Werkes, zwar nicht idealisirt, aber generalisirt. Der Entdecker des Schwarzwaldes, der Schöpfer der

Dorfgeschichte, klebt weder dem Schauplatz, noch den Trägern seiner Dichtung wahre Namen auf. Ein Dorf, eine Kreisstadt, eine Residenz; wie sie heißen, wo sie liegen, ob im Badischen oder im Württembergischen, er sagt es nicht, er generalisirt in das Schwäbische. Ebenso seine Personen; sie geben sich als fingirt, während sie lebendig und wahr sind. Nur wo die historische Wahrheit vor die erdichtete Familiengeschichte tritt, verschwindet der durchsichtige Schleier. Wir stehen auf den Schlachtfeldern des Elsaßes, in der via triumphalis zu Berlin. Kaiser Wilhelm schließt höchst-eigenhändig im vorletzten Capitel die Handlung ab.

Die künstlerische Composition verräth überall den erfahrenen Meister. Sie ist klar, tief durchdacht, klug angelegt, consequent durchgeführt. Nur stellenweise tritt das Detail störend in den Vordergrund; eine Erbschaft aus der Dorfgeschichte, in welcher das Beiwerk zur Hauptsache wird. Die Farbengebung, die Sprache — um auch davon ein Wort zu sagen — ist dem Stoff angemessen, stimmungsvoll, fleißig durchgebildet und, ausgearbeitet. Sie stolzirt nicht in gewundenen, schlepptragenden Perioden, sondern geht in kurzen, gedrungenen Sätzen fest einher, welche im Wuchs ihrem Erzeuger ähnlich sehen. Zuweilen stört eine gesuchte Wendung, ein barockes Wort, wie: bedenksam, gesprächsam, Bängniß, Betrachtnahme, anmuthende Wohlordnung — Schönpflästerchen, die bei Schminke und Puder gut stehen mögen, jedoch nicht zu dem frischen Teint und der offenen Physiognomie der Auerbach'schen Muse passen.

Aber in kleinlich mäkelnde Ausstellungen darf unsere Betrachtung nicht auslaufen; nachdem sie Auerbachs Höhe zu ihrem Ausgangspunkte gewählt, muß sie übersichtlich, in großen Zügen abschließen. Wie imposant und gewaltig, wie neu und wie fruchtbar stellt sich uns da, schon auf den ersten Blick, der Stoff dar! In dessen Ergreifung halten Wagniß und Verdienst sich die Wage, wie in der Behandlung ursprüngliche Dichterkraft und erworbene Meisterschaft nach doppelter Richtung sich offenbaren: in der bewußten Beschränkung, in der unumschränkten Beherrschung. In der Literatur wie im Kriege gibt es zuletzt kein vollgültigeres Zeugniß, kein glänzenderes Resultat des Sieges, als die Eroberung neuer Gebiete. Die politische Lyrik erwarb sich ein Verdienst, indem sie die Be-

wegung innerhalb des öffentlichen Lebens in eine bis dahin nur mit der Subjectivität im engsten Sinne gefüllte Form hineinzog. Die graphische Lyrik entdeckte und bebaute neue Landstriche,. als sie sich in kühnen, farbigen Schilderungen die Errungenschaften der vertieften und erweiterten Geschichtsforschung, der Länder- und Völkerkunde aneignete. In der Epik erwirbt sich, und zwar zum zweitenmal, Auerbach das gleiche Verdienst. Seine Dorfgeschichte ist ein wesentlicher Fortschritt über den blaublütigen Roman der Exclusiven, wie über die blutarme Novelle der Neuromantiker gewesen. Folgerecht macht er nun einen weiteren, einen sehr weiten Schritt, aus der Dorfgeschichte in den zeitgeschichtlichen, den vaterländischen Roman, vom Genrebilde zum Historienbilde. Solcher Drang über alte, überlieferte Gränzen hinaus, theils ins Weite, theils ins Allernächste, gehört zu den allgemeinen und zu den erfreulichen Kennzeichen der modernen Literatur. Noch vor vierzig Jahren gingen zünftige Meister nur scheu und unsicher an Stoffe aus der Gegenwart; die Immermann, Uechtritz, Mosen, Koenig u. a. m., sie können sich aus den Banden der romantischen Schule nirgends vollkommen frei machen, sie versuchen umsonst neue Stoffe in alte Formen zu bringen, sie vermischen Romantik, Geschichte, Humor zu einem unfertigen Ganzen; der Zopf des Doctrinarismus hängt ihnen unversehens hintan; ihre gerühmtesten Werke werden stellenweise unverzeihlich langweilig und leer. Der Tendenzroman des jungen Deutschland greift zuerst kühn und entschieden in das volle, nächste Leben hinein; aber da ihm das Substrat fertiger, fester, äußerer Zustände abgeht, bewegt er sich in der Luft, verflüchtigt sich in der Tendenz oder im abstracten Sensorium der Literatur. Von dem Zeitpunkt an, wo der Zug nach nationaler Befreiung und Einigung in das deutsche Volksbewußtsein eintritt, erhebt sich der deutsche Roman zu entsprechender Höhe, so daß man schon jetzt ohne Uebertreibung sagen darf: von so großartigen Intentionen und Conceptionen, wie sie Gutzkows, Freytags, Auerbachs, Spielhagens u. a. epische Dichtungen eines vollkommen neuen Styls aufzuweisen haben, weiß selbst unsere classische Literatur-Periode nichts, geschweige denn die romantische. Sie umfassen den ganzen Inhalt der Gegenwart und greifen, in cyklischer Form sich mächtig ausdehnend, zurück in die entlegenste Vergangenheit; sie wurzeln auf realem Boden und

gipfeln dennoch in einem Idealismus, den, als seine schönste und höchste Eigenthümlichkeit, der deutsche Geist nie verläugnen, nie verlassen soll. Heißt das so viel als: „Der Zauberer von Rom“, oder „Problematische Naturen“, oder „Waldfried“, oder die „Ahnen“ stehen über den „Wahlverwandtschaften“, über „Wilhelm Meister“? Als Kunstwerke gewiß nicht; aber ganz gewiß im Vorwurf, im Stoff, im Ziele, auch in der raschen, vollen Wirkung im weitesten Kreise. Oder gäbe es heutzutage wirklich noch einen aufrichtigen, ehrlichen Leser, welcher sich über die „Vogelscheuche“ Meister Ludwigs bucklig lachen oder im „Jungen Tischlermeister“ von Herzen schwelgen könnte? Selbstverständlich gilt das nur von dem wirklich zeitgeschichtlichen oder culturhistorischen Roman, nicht von dessen wuchernden Nebenschößlingen, die in Feuilletons, Magazinen, Wochenschriften, Leihbibliotheken, bald als Zeitbilder, bald als Roman aus der Gegenwart, bald unter irgend einer anderen zerflossenen Kategorie, wild wachsen. Diese Zwitter von Zeitung und Buch bilden eine eigene, weitverbreitete Gattung, obwohl sie im Grunde nichts thun, als besonders pikante, packende, sensationelle Momente der Zeitgeschichte aus Tageblättern ausschneiden, grob coloriren, mit Caricaturen illustriren und mittelst eines patentirten Kleisters eigener Erfindung oder an dem Zwirnsfaden einer äußerst dürftigen Fiction zusammenheften. Ihre Fabrikate verhalten sich zu den Werken echter Dichter wie Nürnberger Bilderbogen zu Staffelei-Bildern. Sie gleichen den Rebläusen, welche den Stock abfressen, bevor er Blätter, Blüthen, Früchte getragen; denn sie geben, unvermittelt durch dichterische Anschauung, Auffassung und Composition, den rohen Inhalt der gestrigen Tagespresse heute wieder. Von der Stunde an, wo in der Welt nichts Großes mehr geschieht, ist es geschehen um diese kleine Afterwelt in der Literatur.

Aber ihre Existenz, die sich obendrein durch den Hinweis auf unläugbare Erfolge in der Masse des lesenden Publikums zu legitimiren vermag, regt die oftmals aufgeworfene Frage aufs Neue an: ob überhaupt Stoffe aus der nächsten Gegenwart im historischen Roman berechtigt sind? Wie beim Wein und bei der Cigarre, scheint auch bei dichterischen Stoffen das Gesetz nothwendiger Ablagerung außer Kraft gesetzt worden zu sein; man sucht nicht mehr

ein mildes altes Blatt und einen Trunk aus Flaschen, die so und so viele Jahre Keller haben, sondern frisches Kraut aus letzter Ernte hat den Vorzug, kaum vergohrener Stoff, wenn nicht gar der Most in vollster Gährung. Der scharfe Reiz solcher Stoffe für das Publikum erklärt sich leicht, ebenso die Anziehungskraft, welche sie für den Dichter besitzen. In einer Zeit, die uns eine Tragödie wie das Trauerspiel in Mexico vor die Füße wirft, fix und fertig von der Exposition zu Miramar bis zu der Doppelkatastrophe in Querétaro und Tervueren, in einer Zeit, welche das romantisch-komische Epos „Napoleon der Dritte" mit brennenden Farben und blutigen Zügen, und doch umgeben von lasciven und burlesken Arabesken, an die Wände malt — in solcher Zeit sieht sich die kühnste, die ausschweifendste Erfindungs- und Einbildungskraft des dichtenden Menschengeistes durch den dichtenden Weltgeist dergestalt überflügelt, daß jenem kaum etwas anderes übrig bleibt, als von diesem sich ins Schlepptau nehmen zu lassen. Der Pegasus der classischen Poesie, der Hippogryph der romantischen, sie werden beide ausrangirt; die Muse besteigt den Schimmel von Sadowa und das Schlachtroß des furchtbaren gelben Cürassiers. Sie hat darin größere Freiheit, als die Geschichtschreibung oder Memoiren-Herausgabe. Während der Zeitroman sich schon inmitten der neuesten und nächsten Kämpfe lustig umhertummelt, wurde deren Geschichte hüben und drüben bis jetzt nur von den Generalstäblern geschrieben, von Schlachtenmalern illustrirt, von Bildhauern allegorisirt. Wollte Fürst Bismarck seine Tagebücher gleich Waldfried morgen herausgeben — als vorsichtiger Staatsmann führt er hoffentlich keine — welchen Staub würde er aufwühlen nach den verhältnißmäßig geringfügigen Vorgängen Gramonts oder Lamarmora's und deren verblüffenden Erfolgen zu schließen! Aber in den Roman darf er gebracht werden; desgleichen sein Kaiser, seine Gegner, sein Werk, seine Zeit; in Ausnahmsfällen auch auf die Bühne, in getreuer Nachahmung seiner äußerlichen Erscheinung, jedoch nur auf die kleine Volksbühne, indeß den großen Hoftheatern die leibhaftige Vorführung von Kaisern, Königen, Helden, Staatsmännern aus der Gegenwart, zum Theil sogar aus einer noch allzu naheliegenden Vergangenheit verwehrt wird. Hier die Gränzlinie, die ästhetische

und die sittenpolizeiliche, zwischen Erlaubtem und Verbotenem zu ziehen, dürfte schwer sein, wenn nicht unmöglich. Ebenso wenig hat bisher ein kritischer Scheidekünstler das Gesetz über das richtige Mischungsverhältniß zwischen Wahrheit und Dichtung in historischer Poesie theoretisch dargestellt, wie noch kein Schiedsrichter die brennende Controverse gelöst, welche seinerzeit in dem bekannten Duett Freiligraths und Herweghs ventilirt worden: „ob der Dichter über den Parteien oder in der Partei zu stehen habe?" Manche strenggläubige Kunstrichter möchten aus dem historischen Drama fingirte Hauptpersonen kurzer Hand hinauswerfen; Posa, Max, Thekla sind ihnen ein Gräuel. Von Shakespeare und von Scott wird gerühmt, daß sie, jener in der Historie, dieser im Roman, das richtige Verhältniß zwischen Wahrheit und Dichtung, allerdings in der Behandlung abgelagerter Stoffe, meisterlich getroffen haben; dagegen hält man ihnen politische Voreingenommenheiten z. B. gegen Lancaster, für York, gegen die Usurpation, für die Legitimität u. s. w. in der englischen Kritik häufig vor. Schillers „Maria Stuart" gilt vielen für eine Verherrlichung Elisabeths und des Protestantismus, obgleich der Dichter das Charakterbild der Gegnerin mit den bestechendsten Zügen und Farben ausgestattet hat. Dergleichen Räthsel- und Zeitfragen lassen sich verfolgen bis in die fernste classische Literatur. Wer hat Recht: Kreon oder Antigone? Sophokles fällt kein förmliches bündiges Urtheil. Und doch sollte er es, wenn es wahr ist, daß die Weltgeschichte das Weltgericht und historische Poesie im höchsten Sinne die Verkörperung der Weltgeschichte.

Hier liegen Fußangeln und Selbstschüsse für den Zeitroman. Der gemeine Handwerker wird ihnen zum Opfer fallen, indem er entweder ein Puppenspiel oder ein Pamphlet liefert, nach Herzenslust in chauvinistischer Schön- oder Schwarzfärberei schwelgend, historisch aufgeputzte Marionetten an poetischen Zwirnsfäden ziehend. Der Dichter von Gottes Gnaden, der auserwählte und berufene Künstler, geht ihnen aus dem Wege, den Schwierigkeiten so des Stoffes wie der Form, theils unbewußt, geführt von seinem Genius, theils bewußt, in der Wahl seiner Vorwürfe und in deren Behandlung frei und dabei doch nach inneren Gesetzen plan- und maßvoll mit beiden schaltend. So Auerbach im „Waldfried". Wie klug

und fein er seine Geschichte aus dem Jahr 1870 durch die perspectivische Vertiefung bis zum Jahr 1817 in die Ferne gerückt, dadurch abgeklärt und abgetont hat, ist bereits erwähnt worden. Auch die Umstellung des Endes zum Anfang, die schrittweise Rückkehr von der Entwicklung zur Exposition — ein Hysteron Proteron hieß die kühne Figur in der Schule — wird consequent und wirksam durchgeführt. Den relativen Mangel an erfundener Handlung deckt, ein wahrer embarras de richesse, der Reichthum an geschichtlichem Inhalt. Die Fäden der Erzählung werden alle vom Mittelpunkt aus in alle, auch die entlegensten Punkte der Peripherie ausgesponnen, bis übers Meer, in die neue Welt hinein. Was zur Sache gehört, wird in den Kreis der Dichtung mit strammer Hand hineingezogen, festgehalten, bis zur letzten Faser ausgebeutet. Nirgends Verschwendung, Uebertreibung, Selbsttäuschung, wie sie der Jugend eigen; der gereifte, erfahrene, geprüfte Mann geht bis auf ein paar romantisirende Seitensprünge oder tendenziöse Ausschreitungen seinen Weg von der ersten Station bis zur letzten fest und beharrlich fort. Seine bestimmte und begeisterte Parteinahme endlich, die Vergoldung des grellen und strengen Schwarz-Weiß, der Dichter deckt sie durch die wärmste Farbe des Patriotismus, durch die im eminenten Sinn versöhnliche Intention, welche das ganze Buch durchzieht. Auerbach und Waldfried, beide süddeutsch geboren, aber nach Norddeutschland ausgewandert, wollen eine Brücke schlagen über die Main-Linie, welche, trotz 1866 und 1871, noch immer klafft; aber sie stehen schon mit Kind und Kegel, Sack und Pack am rechten, am nördlichen Ufer. Bei Weitem die Mehrzahl der Kampf- und Sanggenossen befindet und weiß sich auf derselben Seite: Gutzkow, Freytag, Spielhagen. Victrix causa diis placuit. Klingt einmal vom anderen, in Schatten gehüllten Ufer, vereinzelt und schüchtern, eine Stimme empor, so ist ihr Ton elegisch oder ironisch: elegisch bei Prantner, dessen österreichische Zeitromane draußen im Reich, lange nicht nach Verdienst gewürdigt worden sind; ironisch bei einem andern, gleichfalls ächt österreichischen Dichter, Bauernfeld, welcher ebenfalls (in den „Freigelassenen") mit einem österreichisch-ungarischen Zeitbilde, halb Memoire, halb Roman, herausgetreten ist. Grundverschieden in allen Stücken begegnen sich

die zwei, der Wiener und der Schwarzwälder, brüderlich in einem einzigen: grimmiger Haß gegen Metternich. Zugegeben, daß weder das neue Deutsche Reich noch das neue Oesterreich Ursache haben, ihn zu lieben, letzteres noch viel weniger als ersteres, muß ihm doch der Dichter sein historisches Recht angedeihen lassen. Den alten Staatskanzler am neuen Reichskanzler messen, schon jetzt messen, ist ein Unrecht, wie es ein weit über das Ziel hinausfliegender Pfeil ist, wenn im „Waldfried" einmal alles Ernstes Metternich und Uhland einander gegenübergestellt werden als: die Lüge der Wahrheit, die Knechtung der Befreiung. Mit dem tiefsten Respect vor Uhland dem Poeten, Uhland dem Patrioten, Uhland dem Volksmann vereinigt sich denn doch wohl die Frage: ob er, wenn er von der Spitze des Rumpfparlaments an die Spitze der Reichsregierung getreten wäre, als schöpferischer Staatsmann seine Aufgabe gelöst haben würde? Läßt doch Auerbach auch seinen Waldfried, nachdem ihm die Ketten seiner Festungshaft abgenommen worden, wohlweislich nicht an die Galeere der Ministerbank schmieden. Jedem das seinige; jederzeit ihren Mann; jedem Mann seine Stelle, seine Stunde. So schafft, so dichtet der Weltgeist, nicht minder als der Poet an geheime unverbrüchliche Gesetze gebunden. Gesetzt, der eigentliche Urheber oder Held des Waldfried'schen Tagebuchs, gesetzt Bismarck wäre in den Märztagen, oder nach dem Tage von Olmütz', an Manteuffels, an Schwerins Stelle aufgetreten, wer weiß, ob er nicht lange wieder vom Schauplatz verschwunden sein würde? Sein Stichwort fiel erst, nachdem das vereinigte Volk in der Paulskirche, die vereinigten Fürsten im Bundespalais der Eschenheimer Gasse den Beweis geliefert hatten, daß unter ihnen der Oedipus nicht gesessen, welcher das Räthsel der Sphinx zu lösen vermocht. Und seine Rolle ist ja noch lange nicht ausgespielt. Die Schicksalstragödie, welche er, der einzelne Mann — Einer, aber ein Löwe, — schreibt, oder doch mit seiner Signatur herausgibt, sie ist vollkommen regelrecht trilogisch gegliedert; Oesterreich heißt der erste Theil, 1866, Frankreich der zweite, 1871, Rom der dritte, 18??. Das kleine Vorspiel vom meerumschlungenen Schleswig-Holstein als Styl- und Kraft-Probe, wenn nicht als ausnahmsweise vorausgeschicktes Satyrspiel, außer Acht gelassen.

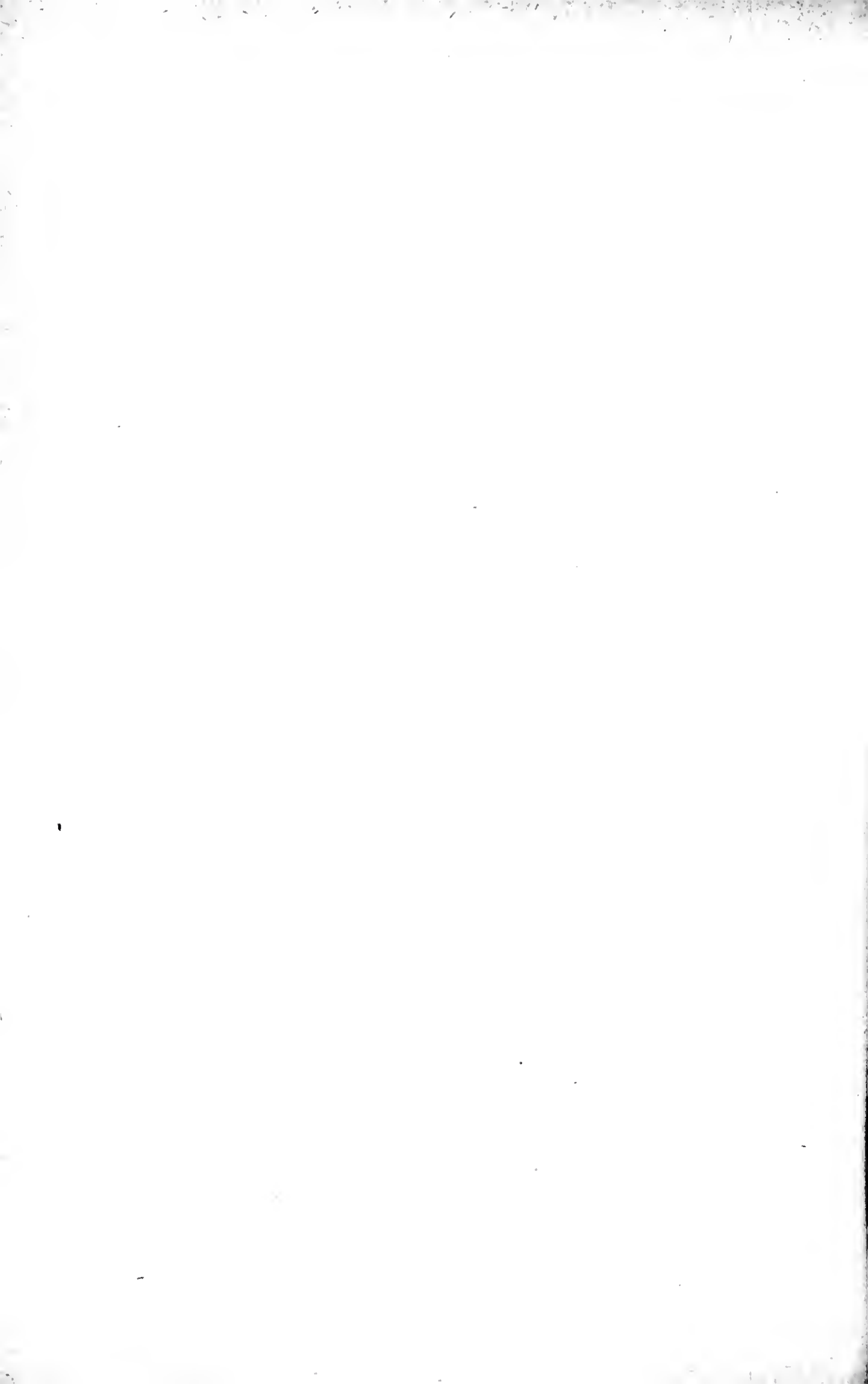
Vom dritten Theil sind kaum die ersten Scenen vorüber; die Exposition, Peripetie und Katastrophe . . .

Wohin verirrt sich der umherschweifende Blick? Von Auerbachs Höhe ist weder die Kuppel der Peterskirche oder des Invalidendoms, noch die Spitze von St. Stephan oder die Zinne des neuen Reichstagspalastes in Berlin sichtbar. Ueber unsere Rundschau fallen die Schleier der Nacht. Am Himmel gehen einzelne Sterne auf; darunter wohl keiner, welcher unserem heilbedürftigen Jahrhundert den Weg zur Bethlehemitischen Krippe wiese. Um so sicherer winkt die aus der Tiefe emporleuchtende Façade des Curhauses Tarasp-Schuls zu endlicher Rückkehr. Ueberall, im Hochgebirg und im Thal, bis auf das Rauschen des Inn, Waldnacht, Waldstille, Waldfriede.

Wir scheiden von Waldfried und von Auerbach mit dem freudigen Zuruf: Auf Wiedersehen!



Drei Jungfrauen und Keine.



I.

Die Acten über die Jungfrau von Orleans sind bekanntlich geschlossen; die Kirche unterhandelt seit Jahr und Tag über ihre Seligsprechung, das Urtheil der Geschichte hat in höherer Instanz dasjenige ihrer zeitgenössischen Richter cassirt, welche sie als Hexe verbrennen ließen, und sie, wenn auch nicht ganz und gar schuldlos befanden, so doch von der Instanz entbanden. Aber die wunderbare Erscheinung ist darum noch nicht zur vollständigen Ruhe gelangt. Mit ihrer Fahne oder ihrem Schwerte in der Hand geht sie, bald als Gemälde, bald als Bildsäule, durch unsere Museen; von Zeit zu Zeit auch wieder über die Bühne, auf der ein deutscher Classiker sie heimisch gemacht. Nach dem deutsch-französischen Kriege verwandelte sie Gounod in eine Opernheldin, durch Offenbach mit einer prunkvollen Ausstattung umgeben; das Werk zündete nicht, trotz, — ich möchte glauben: wegen des tendenziösen Lichtes, worin es erschien. Jetzt eben hat ein begabter junger Bildhauer in Paris eine neue Statuette geschaffen, besser als diejenige der Prinzeß von Orleans, Louis-Philippe's Tochter, aber auch nicht einstimmig von der Kritik gebilligt. Diese häufigen und vielseitigen Wiederaufnahmen desselben Vorwurfs beweisen, daß der Stoff noch nicht erschöpft, die Aufgabe einer künstlerischen Wiedergeburt oder Auferstehung der Jungfrau bisher nicht gelöst worden ist, weder in ihrem Vaterlande, noch unter fremdem Himmel.

Aus allen Lösungs-Versuchen ragen drei hervor, von höchst ungleichem Werth und Erfolg, himmelweit von einander verschieden in der Auffassung und Ausführung, aber jeder einzelne äußerst charakteristisch, so für den Dichter, wie für sein Zeitalter und sein

Volksthum: Shakespeare's Joan of Arc; Voltaire's Pucelle; Schillers Jungfrau von Orleans. Die beiden ersteren sind dem großen Publikum nur noch wenig bekannt; die dritte allbekannt, obgleich auf dem Theater nur in Deutschland eingebürgert, nicht in Frankreich, in England, in Italien, wohin man sie in mehr oder weniger treuen Uebersetzungen des Schiller'schen Originals vergeblich zu verpflanzen gesucht. Eine rohe Freske im ältesten Historien-Style; eine Caricatur, im Rahmen eines satirisch-komischen Heldengedichts; eine romantisch-katholische Tragödie. Ueberhistorisch, antihistorisch, unhistorisch. Drei Jungfrauen — und keine.

Es lohnt wohl der Mühe, die drei interessanten Bilder neben einander zu stellen, sie, — für sich jedes einzelne, alle drei im Zusammenhang und im Gegensatze, — zu betrachten, und vielleicht auf solchem analytischen Wege zur Synthese zu gelangen, zu einer historisch-poetischen Jungfrau. Freilich wird der Künstler, Maler, Bildhauer, Dichter, sie immer nur so darstellen können, so darstellen müssen, wie sie ihm erscheint; allein zwischen der Wahrheit, — dem, was sie wirklich gewesen, — und der Dichtung, — welche sie und ihre Vergangenheit reproducirt und vergegenwärtigt, — läßt sich anstreitig eine vollkommnere Identität herstellen als bisher erreicht worden.

Bei dem englischen Dichter kommt die Jungfrau vor in der Historie: König Heinrich der Sechste, erster Theil. Das Stück ist verschollen, so daß, um sich zu orientiren, umfänglich citirt werden muß. Wenn es Shakespeare überhaupt angehört, worüber die Ausleger seit geraumer Zeit streiten, so stammt es aus seiner grünsten Jugend, aus den Lehrjahren, da dem Dichter das Wesen des historischen Drama's noch nicht wie später völlig erschlossen gewesen. Die Entstehung desselben wird um 1590 angenommen; anderthalb Jahrhunderte nach dem Feuertode der Jungfrau, drei vor der gegenwärtigen Zeit, wie hier eingänglich bemerkt werden mag, um auf die nothwendige Verschiedenheit der Sehweite hinzuweisen, welche zwischen den drei Epochen obwaltet. Die Handlung in Heinrich dem Sechsten, erster Theil, umfaßt volle zwanzig Jahre und darüber, von 1422 bis 1443, beginnend am Katafalk des sieg- und ruhmreichen Königs Heinrich des Fünften, und mit der

unpolitischen Vermählung seines in allen Stücken unähnlichen Sohnes und Nachfolgers endigend. Das Thema ist: ein Vorspiel des blutigen Krieges der zwei Rosen, der im zweiten und dritten Theil Heinrichs des Sechsten und in Richard dem Dritten seinem ganzen Verlaufe nach dargestellt wird. Unser erster Theil behandelt den Anfang des Endes: Verlust sämmtlicher Eroberungen Englands in Frankreich. Da zu diesem Verlust die Jungfrau von Orleans den Anstoß gegeben, gehört sie nothwendig in das Stück. Aber sie ist nicht dessen Heldin, — wie in Schillers Tragödie, — und darf deswegen nicht im Mittelpunkt stehen, auch, wegen des Reichthums des Stoffes und der Ausdehnung der Zeit, keinen unverhältnißmäßig breiten Raum einnehmen. Dies nur zur Rechtfertigung Shakespeare's gegen den Vorwurf: er habe die Jungfrau episodarisch, als Nebenfigur behandelt.

Wie faßt er sie auf? In den Grundzügen treu nach seinem Chronisten, welcher die Jungfrau folgender Maßen einführt*):

„Während der Belagerung von Orleans brachte ein gewisser Peter Badricourt, Hauptmann von Vaucouleur, der später zum Marschall von Frankreich ernannt wurde, in Chinon zum Dauphin Karl, wie er gerade in großem Sinnen und Sorgen war um den englischen Krieg, ein junges achtzehnjähriges Frauenzimmer, Namens Johanna Arc, Tochter eines armseligen Schäfers, Jakob von Arc, und seiner Frau Isabella, geboren zu Domprin an der Meuse in Lothringen, in der Diöcese Toul, und im Gewerbe ihrer Eltern beim Hüten der Heerde aufgewachsen. Von hübschen Gesichtszügen, starkem und mannhaftem Körper, kräftigem und muthigem Sinne, wohl kundig der Politik, wenn sie gleich nicht zu Rathe saß, dem Anscheine nach keuschen Leibes und Wesens, demüthig, gehorsam, bei jedem Geschäfte den Namen Jesu im Munde, mehrere Tage in der Woche fastend, kurz: eine Person, wie ihre Bücher sie schildern, durch die Macht Gottes zur Rettung des französischen Staates erweckt, der sich damals in tiefer Noth befand. Um sich Vertrauen zu schaffen, führte sie die Leute, welche sie zum Dauphin begleiteten,

---

*) Nach der Uebersetzung von A. Schmidt, Band II der Shakespeare-Ausgabe der deutschen Shakespeare-Gesellschaft.

durch gefährliche, von den Engländern besetzte Gegenden, wo sie früher nie gewesen war, und brachte sie wohlbehalten durch. Dann mußte der Dauphin auf ihre Anweisung in der Sanct-Catharinen-Kirche zu Fierbois in der Touraine, wo sie ebenfalls nie gewesen, an einer verborgenen Stelle unter altem Eisen ihr Schwert suchen und holen lassen, worauf auf beiden Seiten fünf fleurs-de-lis eingegraben waren, und damit focht sie und verrichtete viel Blutvergießen mit eigener Hand. In der Schlacht war sie von Kopf zu Fuß in schwerer Rüstung wie ein Mann zu Pferde und ließ sich eine ganz weiße Fahne vorantragen, worauf Jesus Christus gemalt war mit einer fleur-de-lis in seiner Hand."

„Als sie zum ersten Male vor den Dauphin in seiner Galerie geführt wurde, versteckte er sich hinten und stellte andere geschmückte Hofherren vor sich, um sie auf die Probe zu stellen. Sie aber erkannte ihn und richtete ihren Gruß an ihn allein; und darauf nahm er sie an's Ende der Galerie und unterredete sich mit ihr eine Stunde lang insgeheim. Seinen Vertrauten dünkte das zu lange, und sie wollten ein Ende machen; aber er gab ihnen ein Zeichen, daß man sie sollte ausreden lassen. In diesem Gespräch setzte sie ihm wahrscheinlich auseinander, was sie alles, der ihr gewordenen göttlichen Offenbarung zufolge, mit jenem Schwerte vollbringen würde, nämlich: Orleans mit Sieg und Ehre entsetzen, ihn in alleinigen Besitz des Königreichs bringen und die Engländer aus dem Lande verjagen. Er schenkte ihr ein sehr geneigtes Ohr, gab ihr ein genügendes Heer mit unbeschränktem Oberbefehl und gebot Allen zu thun wie sie befehle."

„In Orleans wußte man wohl, daß die Engländer nicht so genaue Wache hielten wie sonst, und darum gelang es dieser Jungfrau, mit anderen französischen Führern mitten in der Nacht, während eines heftigen Regens und Gewitters, mit Lebensmitteln, Geschütz und anderen nöthigen Vorräthen sich in die Stadt zu werfen."

Soweit Holinshed, oder Hall, wie andere Ausleger wissen wollen. Was hat Shakespeare aus dieser Ueberlieferung gemacht? Was hinweggenommen oder zugesetzt? Wie geändert?

Kein Geringerer als der Bastard ist's, durch welchen der Dichter, zu Anfang des Stücks, Act I, Scene 2, die Jungfrau vor ihrem Auftreten ankündigt. Der Bastard meldet dem vor Orleans rathlos und ohnmächtig lagernden Dauphin:

Verzaget nicht; denn Beistand ist zur Hand.
Ich bringe eine heil'ge Jungfrau her,
Die ein Gesicht, vom Himmel ihr gesandt,
Erseh'n hat, die Belag'rung aufzuheben
Und aus dem Land die Englischen zu jagen.
Sie hat der tiefen Prophezeiung Geist,
Roms alten neun Sibyllen überlegen;
Was war, was kommen wird, kann sie erspähn.

Vom Dauphin vorgelassen, erscheint „La Pucelle" (Enter Joan Puzel)*) und besteht zuerst die aus der Chronik geschöpfte, auch von Schiller aufgenommene Probe ihrer Wissenschaft von fremden Personen und geheimen Dingen, indem sie den unter seinem Hofstaat verborgenen Dauphin erkennt und zu geheimem Zwiesprach bei Seite zieht. Sie spricht:

Dauphin, ich bin die Tochter eines Schäfers,
Mein Witz in keiner Art von Kunst geübt.
Doch Gott gefiel's und unsrer lieben Frau
Auf meinen niedren Stand ihr Licht zu strahlen.
Sieh, da ich meine zarten Lämmer hüte
Und biete dürrem Sonnenbrand die Wangen,
Geruht mir Gottes Mutter zu erscheinen,
Und heißt durch ein Gesicht voll Majestät
Mich meinen knechtischen Beruf verlassen,
Mein Vaterland vom Drangsal zu befrei'n.
Sie sagte Beistand und Erfolg mir zu;
In voller Glorie that sie sich mir kund,
Und da ich schwarz war und versengt zuvor,
Goß sie auf mich mit jenen klaren Strahlen
Der Schönheit Segen, die ihr an mir seht.

---

*) Die Shakespeare-Texte schrieben abwechselnd Pucelle und Puzel. Eigenthümlich ist die durchgehende Art der Betonung: auf der ersten Silbe, — nicht Pucélle, sondern Púcelle. Zum Beispiel: Act I, Scene 6:

But Joan la Pucelle shall be France's Saint.

Act III, Scene 2:

Here enter'd Pucelle and her practisants.

Frag' mich um was Du nur ersinnen kannst,
Unvorbereitet will ich Antwort geben.
Prüf' meinen Muth im Kampfe, wenn Du darfst,
Und über mein Geschlecht wirst Du mich finden.
Entschließe Dich; soll alles Glück Dir sprossen,
So nimm mich an zu Deinem Kriegsgenossen.

Der Dauphin verlangt zu seiner vollen Ueberzeugung von der Sendung der Jungfrau noch ein Gottesurtheil: einen Zweikampf mit ihr. Sie fechten; der Dauphin wird überwunden und ruft Halt. Doch schreibt die Jungfrau den Sieg ihres geweihten Schwertes der Hilfe der Mutter Gottes zu. Darauf:

Dauphin.
Wer Dir auch hilft, Du, Du mußt mir nun helfen.
Ich brenne vor Verlangen ungestüm,
Du hast mir Hand und Herz zugleich besiegt,
Hohe Pucelle, wenn Du so Dich nennst.
Laß Deinen Knecht, nicht Deinen Herrn mich sein;
Der Dauphin Frankreichs bittet Dich darum.

Pucelle.
Ich darf der Liebe Bräuche nicht erproben,
Weil mein Beruf geheiligt ist von oben.
Erst wenn ich Deine Feinde all' verjagt,
Dann werde mir Belohnung zugesagt.

Dieses vertrauliche Zwiegespräch zwischen Dauphin und Pucelle wird von halblauten Zweideutigkeiten und Späßlein der Hofherren obligat begleitet, denjenigen auf's Haar ähnlich, mit welchen in König Heinrich dem Sechsten, dritter Theil, Act III, Scene 2, die Brüder König Eduards die Werbung desselben um die schöne Wittib, Lady Grey, illustriren. Als zum Schluß Rainer, Herzog von Anjou, König von Neapel (in partibus), kategorisch fragt: Wird Orleans verlassen oder nicht? giebt ihm die Jungfrau entrüstet zur Antwort:

Ich sage: Nein, kleingläubig Heidenvolk!
Kämpft bis zum letzten Hauch, ich will euch schirmen.
Ich bin zu Englands Geißel auserseh'n.
Heut Nacht will ich gewiß die Stadt entsetzen.
Erwartet Martins Sommer, Halcyon-Tage,
Nun ich in diese Kriege mich begeben.

Ein Zirkel nur im Wasser ist der Ruhm,
Der niemals aufhört, selbst sich zu erweitern,
Bis die Verbreitung ihn in nichts zerstreut.
Mit Heinrichs Tode endet Englands Zirkel,
Zerstreuet ist der Ruhm, den er umschloß.
Nun bin ich gleich dem stolzen Siegerschiff,
Das Cäsarn trug zugleich mit seinem Glück.

An diesen pathetischen Abgang reiht sich alsdann der Kampf vor und um Orleans, bei welchem die Jungfrau zum ersten Male mit Talbot, ihrem mächtigen Gegenbild in der Dichtung, zusammentrifft, als „Hexe" und als „freche Metze" von ihm apostrophirt; hierauf die Niederlage und Flucht der Engländer, die in ihr, gleich den Franzosen, „die neu erstand'ne heilige Prophetin" erkennen; und der Entsatz der Stadt zum Schlusse des ersten Acts. Talbot sprudelt seinen Ingrimm aus in unübersetzbaren Wortspielen gegen den Dauphin und die Jungfrau:

Pucelle or puzzel, dolphin or dogfish,

vermag aber nicht zu hindern, daß auf den Wällen das siegreiche Banner Frankreichs aufgepflanzt wird. In überströmendem Dankgefühl feiert der Dauphin seine Retterin mit nachfolgender, selbst für den jugendlichen Shakespeare schier allzubombastischen Rede:

Du göttlichstes Geschöpf! Asträa's Tochter!
Wie soll ich ehren Dich für den Erfolg?
Adonis' Gärten gleichet Dein Verheißen,
Die heute blüh'n und morgen Früchte tragen.
Sieg-prang' in Deiner herrlichen Prophetin,
O Frankreich! Orleans ist wieder dein.
Nie wiederfuhr dem Lande größ'res Heil.
Und die den Tag gewann, Johanna ist's,
Nicht wir. Ich theile meine Kron' mit ihr,
Und alle Mönch' und Priester meines Reichs
In Prozession ihr stets lobsingen sollen.
Ich bau' ihr eine stolz're Pyramide,
Als die zu Memphis, oder Rhodope's;
Und wenn sie todt ist, soll ihr zum Gedächtniß
Die Asch' in einer köstlicheren Urne
Als das Kleinodien-Kästchen des Darius
Bei hohen Festen umgetragen werden
Vor Frankreichs Königen und Königinnen.

Nicht länger rufen wir Sankt Dionys,
Patronin ist nun Jeanne la Pucelle.
Kommt, halten wir ein königlich Gelag
Auf diesen siegesreichen goldnen Tag!

So, in großen Zügen gezeichnet, mit den hellsten Farben gemalt, tritt uns die Jungfrau Shakespeare's beim ersten Anblick entgegen. Er idealisirt ihr Bild, sogar im Kleinen und Aeußerlichen, indem er, gewissenhaft wie immer in allen Details, ihren weißen Teint als eine Folge übernatürlicher Wirkungen erklärt. Die Mutter Gottes hat die Hirtin, deren Gesicht wetterbraun und sonnverbrannt gewesen, durch ihre Strahlen gebleicht und der Schönheit Segen auf sie gegossen. Im geraden Gegensatze dazu schildert Voltaire seine Pucelle in derb realistischem Style als eine feste Wirthshausdirne von groben, aber hübschen Zügen, einer braunen, aber steinharten Büste, dunkelen blitzenden Augen, zweiunddreißig Zähnen in dem frischen, von einem Ohr zum andern gehenden Munde, thätig, flink, kräftig, begabt mit einer nervigen Hand, welche hundert Gäste zu bedienen und im Falle eines indiscreten Angriffs auf ihre Reize auch zu ohrfeigen im Stande ist, arbeitsam vom Morgen bis zum Abend, Pferde striegelnd, einspannend, zur Tränke reitend, und zwar ohne Sattel, wie ein römischer Krieger. Schiller endlich, der Vollblut-Idealist, vergeistigt auch die sinnliche Schönheit seiner Heldin. Schon im Vorspiel gedenkt Raimund, ihr schüchterner, ländlicher Anbeter, und ihr Vater Thibaut ihrer Erscheinung, die jener als von himmlischem Lichte verklärt, dieser als dämonische und verderbliche Naturgabe bezeichnet. Raimund sagt:

Oft seh' ich ihr aus tiefem Thal mit stillem
Erstaunen zu, wenn sie auf hoher Trift
In Mitte ihrer Heerde ragend steht,
Mit edlem Leibe, und den ernsten Blick
Herabsenkt auf der Erde kleine Länder.
Da scheint sie mir was Höh'res zu bedeuten,
Und dünkt mir's oft, sie stamm' aus andern Zeiten.

Der Vater dagegen:

Sie schämt sich ihrer Niedrigkeit. Weil Gott
Mit reicher Schönheit ihren Leib geschmückt,
Mit hohen Wundergaben sie gesegnet
Vor allen Hirtenmädchen dieses Thals,

So nährt sie sünd'gen Hochmuth in dem Herzen,
Und Hochmuth ist's, wodurch die Engel fielen,
Woran der Höllengeist den Menschen faßt.

Denselben, bis zum Uebernatürlichen gesteigerten Eindruck macht die Erscheinung Johanna's, da sie in das französische Heer und an den Hof König Karls tritt. Der lothringische Ritter Raoul, der sie ankündigt, sagt von ihr:

Da stellte sich
Ein seltsam Wunder unsren Augen dar.
Denn aus der Tiefe des Gehölzes plötzlich
Trat eine Jungfrau, schön zugleich
Und schrecklich anzusehn; um ihren Nacken
In dunklen Ringen fiel das Haar; ein Glanz
Vom Himmel schien die Hohe zu umleuchten.

Graf Dunois, der tapfre Bastard von Orleans, und Lahire entbrennen in tiefer Leidenschaft für das Wundermädchen, „das Götterkind der heiligen Natur, — die Braut der reinen Engel, die sich das Haupt mit einem Götterschein umgiebt, der heller strahlt als ird'sche Kronen.“ Beide werben um ihre Hand bei dem König, der ebenfalls vor ihr, der Befreierin seines Landes, der Retterin seiner Krone, sich dankerfüllt beugt und sie zur Nächsten seinem Throne erhebt. Johanna selbst bleibt unberührt von den Wallungen, die sie erweckt. Sie ist sich ihrer Sendung von oben voll bewußt und erklärt, frei von der Verwirrung der blöden Scham, auf das stürmische Drängen der Ritter und das Zureden Agnes Sorels, sie sei berufen zu ganz andrem Werk, das nur die reine Jungfrau kann vollenden. Sie zürnt sogar, da der Dauphin oder König prophezeit, es werden sanftere Gefühle in ihrem bisher nur von Gott erfüllten Busen erwachen, und die jetzo rettend Tausende beglückt, sie werde enden Einen zu beglücken. Sie ruft ihm zu:

Dauphin, bist Du der göttlichen Erscheinung
Schon müde, daß Du ihr Gefäß zerstören,
Die reine Jungfrau, die Dir Gott gesendet,
Herab willst ziehn in den gemeinen Staub?
Ihr blinden Herzen! Ihr Kleingläubigen!
Des Himmels Herrlichkeit umleuchtet euch;
Vor eurem Aug' enthüllt er seine Wunder,

Und ihr erblickt in mir nichts als ein Weib.
Darf sich ein Weib mit kriegerischem Erz
Umgeben, in die Männerschlacht sich mischen?
Weh' mir, wenn ich das Rachschwert meines Gottes
In Händen führte und im eitlen Herzen
Die Neigung trüge zu dem ird'schen Mann!
Mir wäre besser, ich wär' nie geboren!
Kein solches Wort mehr, sag' ich euch, wenn ihr
Den Geist in mir nicht zürnend wollt entrüsten!
Der Männer Auge schon, das mich begehrt,
Ist mir ein Grauen und Entheiligung.

Man sieht: Shakespeare's und Schillers Jungfrau treffen in ihren Anfängen genau zusammen, fast bis auf's einzelne Wort (Kleingläubig Heidenvolk . . . Kleingläubige). Beiden Dichtern ist sie die gottbegeisterte Seherin, das auserwählte Rüstzeug des Herrn, die mit übernatürlichen Gaben durch himmlische oder durch höllische Mächte ausgestattete Heldenjungfrau. Als solche fühlt sie selbst sich, als solche wird sie erkannt von ihren Landesgenossen wie von den Gegnern; die Franzosen beten sie an, die Engländer verwünschen sie. Diese haben für sie, bei Shakespeare, nur die härtesten und gemeinsten Schimpfnamen: die Hexe, die verfluchte Zauberin, die Metze, die Trulle = trull, während sie, bei Schiller, kaum milder von Talbot, Lahire und der Königin Isabeau tractirt wird als jungfräulicher Teufel, als Phantom des Schreckens, des Bastards Buhle, eine Gauklerin, die die gelernte Rolle der Heldin spielt, buhlerische Circe, Sirene u. dgl. m. Am schärfsten fallen die Worte wie die Streiche, wenn die Jungfrau und Talbot auf einander treffen, der in beiden Dichtern, dem englischen und dem deutschen, ihr lebendiger Gegensatz ist: das Prototyp des angelsächsischen Volksstammes, ein Held von rauher, eherner Tapferkeit, welcher sich unbedenklich einer verlorenen Sache opfert und in seiner Sterbestunde nur auf einer Seite menschlich dahinschmilzt, in der zärtlichsten Vaterliebe. Die Scene, worin Talbot Vater und Sohn Brust an Brust ihr Leben aushauchen, ist, trotz des manierirten Dialogs, ein Cabinetstück tief-elegischer Poesie, das in jedem Zuge, insonderheit durch den durchgehenden Gebrauch des Reimes, die jugendliche Dichterhand verräth. Ungleich kräftiger, mithin auch folgerichtiger hat Schiller seinen Talbot sterben lassen,

mit einem Fluch auf den allgemeinen Fieberwahn der Furcht, in welchem er, der einzig nüchterne, sich wach und aufrecht erhalten hat. Er zieht, auf dem Schlachtfeld fallend, wo er gelebt, von einem Weibe besiegt, der von keinem Manne jemals besiegt worden, noch im Fall ungebrochen, die Summe seines Lebens: ein Nichts, und verläßt die Welt, dem Narrenkönig sie vermachend, dem sie gehört.

So geht
Der Mensch zu Ende, und die einzige
Ausbeute, die wir aus dem Kampf des Lebens
Wegtragen, ist die Einsicht in das Nichts
Und herzliche Verachtung alles dessen,
Was uns erhaben schien und wünschenswerth.

Auch hier — welches genaue Zusammentreffen beider Dichter! „Unsinn, du siegst, und ich muß untergehn," ruft Talbot bei Schiller aus, und bei Shakespeare: „Du Schalksnarr Tod, belachst uns hier zum Hohn!"

II.

Wie vom zweiten Aufzuge an die Composition des Shakespeare'schen Stückes König Heinrich der Sechste, erster Theil, in einzelne lockere Scenen zerbröckelt, wie die Handlung regellos zwischen Frankreich und England, Paris und London, Rouen, Bordeaux, Angers hin und her, hinüber, herüber springt, so löst sich auch das Bild der Jungfrau allmählich auf und zerrinnt in Züge, welche mit der ersten Anlage wenig oder nichts mehr gemein haben. Ihr Stern, der beim Aufgange in so reinem, hellen Lichte gestrahlt, verschwindet bald, bald taucht er wieder auf in den Wolken des wechselnden Kriegsglückes, von dem weich- und wankelmüthigen König ebenso rasch verwünscht und angezweifelt, wie überschwänglich gepriesen, durch seine Höflinge mit schlecht verhehltem Neid und anzüglichen Zweideutigkeiten unaufhörlich begleitet. Im Zenith steht er in der gewaltigen Scene mit Burgund, die ganz und gar Eigenthum, freie Erfindung des Dichters. Sie allein, und daneben die Scene, welche den Ursprung der Spaltung zwischen rother und weißer Rose in ebenso natürlicher wie wirksamer

Weise versinnlicht, reichen hin, um die Autorschaft oder doch die Collaboration Shakespeare's zu documentiren. Sie gehören ihm an, so im Geist wie nach Form und Styl, in der freien und dabei doch so tiefsinnigen Vermischung von Dichtung und Wahrheit, in Erfindung und Ausführung, Zeichnung und Farbe. Die Geschichte weiß nichts davon, daß durch der Jungfrau inspirirte Beredtsamkeit und wunderthätigen Einfluß der abgefallene Herzog von Burgund von dem englischen Löwen zu den Lilien Frankreichs zurückgeführt worden. Sie gedenkt nur eines Briefes, den Johanna an den Herzog von Burgund gerichtet, ähnlichen Inhalts wie ihre Rede bei Shakespeare. Im Uebrigen stellt sich des Herzogs Abfall von England als das Werk berechnender Politik dar; ein Seitenstück zu den zahlreichen, unberechenbaren Fahnen- und Partei-Wechseln, welche sich in dem gesammten Verlauf des Rosenkrieges, oft in der gewagtesten, nicht einmal äußerlich motivirten Weise wiederholen. Sogar thatsächlich erweist sich die Zurückführung des historischen Ereignisses auf die Initiative der Jungfrau als ein Anachronismus, wie er indessen dem, mit seinem Stoffe frei schaltenden und waltenden Dichter nicht nur erlaubt ist, sondern sogar Zeugniß giebt für den Tiefblick seines Auges, die Feinheit seiner Hand. Johanna hatte bereits, 1431, auf dem Scheiterhaufen geendet, als Burgund, 1435, seinen Frieden mit König Karl bewerkstelligte; ein nur für Burgund, keineswegs für Frankreich vortheilhafter Frieden. Fällt doch auch Talbots Tod, 1453, um ein volles Jahrzehnt außerhalb des Zeitraumes, den die Handlung unserer Historie umfaßt, 1422 bis 1443.

Was die imposante Scene zwischen Johanna und Burgund betrifft, so führt sie Shakespeare ohne tiefere Begründung, beinahe unvermittelt herbei, und mehr als einfach, in rohen Zügen, durch. König Karl und seine Sippe, durch den Fall Rouens betroffen und entmuthigt, gehen die Jungfrau um abermaligen Rath und Beistand an. Sie soll ihren Witz gebrauchen, nach geheimen Listen spähen, wofür ihr zum Voraus Ruhm vor aller Welt und Anbetung wie einer Heiligen verheißen werden. Sie erwidert:

> So sei es also. Dies ist Jeanne's Plan:
> Durch Ueberredungen mit Honigworten

Verstricken wir den Herzog von Burgund,
Den Talbot zu verlassen, uns zu folgen.
Ihr sollt schon sehn, wie ich es machen will,
Die Sache zum gewünschten Schluß zu bringen.

Gelegener Weise ziehen die englischen und die burgundischen Truppen „mit fliegenden Fahnen" an dem französischen Hauptquartier bei Rouen vorüber*), auf Paris marschirend. Nach der Jungfrau Geheiß ruft König Karl den Herzog von Burgund um ein Gespräch an. Da er, nicht eben bereitwillig, Halt macht, apostrophirt ihn die Jungfrau wie folgt:

Du Frankreichs Hoffnung, wackerer Burgund,
Laß Deine Magd in Demuth mit Dir reden.

Burgund.

So sprich, doch mach's nicht übermäßig lang.

Johanna.

Blick' auf Dein fruchtbar Vaterland, Dein Frankreich,
Und sieh die Städt' und Wohnungen entstellt
Durch die Verheerung eines wilden Feindes.
So wie die Mutter auf ihr Kindlein blickt,
Wenn Tod die zart gebrochnen Augen schließt,
So sieh, sieh Frankreichs schmachtendes Erkranken;
Die Wunden schau, die unnatürlichen Wunden,
Die ihrer bangen Brust Du selbst versetzt!
O kehr' Dein schneidend Schwert wo anders hin,
Triff wer verletzt, verletz' nicht den, der hilft!
Ein Tropfen Bluts aus Deines Landes Busen
Muß mehr Dich reu'n als Ströme fremden Bluts;
Drum kehr' zurück mit einer Fluth von Thränen
Und wasche Deines Landes Flecken weg.

---

*) Im Vorbeigehen: wie ärmlich mag — ganz und gar in der, an das Komische streifenden Verkürzung, die der berühmte Prolog zu Heinrich V schildert, — im Blackfriars- oder Globus-Theater dieses Defiliren zweier großer Heeresmassen (forces) scenisch dargestellt worden sein! Auf der anderen Seite, wie ausgebildet stellen sich technische Hilfsmittel bereits dar, wenn in den Theater-Anweisungen ausdrücklich eines englischen und eines französischen Marsches (für Talbots und für Burgunds Truppen) Erwähnung geschieht, wie auch eines eigenen Trompeten-Signals für den Parlamentär. („Trumpets sound a parley".)

Burgund.

Entweder hat sie mich behext mit Worten,
Oder mit eins erweicht mich die Natur.

Johanna.

Auch schreien alle Franken über Dich,
Geburt und ächte Herkunft Dir bezweifelnd.
An wen geriethst Du als ein herrisch Volk,
Das Dir nicht trau'n mag als Gewinnes halb?
Wenn Talbot einmal Fuß gefaßt in Frankreich
Und zu des Uebels Werkzeug Dich gemodelt,
Wer, außer Englands Heinrich, wird dann Herr,
Und Du hinausgestoßen wie ein Flüchtling?
Ruf' Dir zurück und merk' nur dies zur Probe:
War nicht der Herzog Orleans Dein Feind?
Und war er nicht in England Kriegsgefangner?
Allein, als sie gehört, er sei Dein Feind,
So gaben sie ihn ohne Lösung frei,
Burgund zum Trotz und allen seinen Freunden.
So sieh denn: wider Deine Landsgenossen
Kämpfst Du mit denen, die Dich morden werden.
Komm, kehre heim! Kehr' heim, verirrter Fürst!
Karl und die Andern werden Dich umarmen.

Burgund.

Ich bin besiegt. Dies' ihre hohen Worte
Zermalmen mich wie brüllendes Geschütz,
Daß ich auf meinen Knie'n mich fast ergebe.
Verzeiht mir, Vaterland und Landsgenossen,
Und, Herrn, empfangt die herzliche Umarmung.
All meine Macht und Schaaren Volks sind euer;
Talbot, leb' wohl; ich trau' Dir länger nicht.

Johanna.

Ein ächter Franzmann! Hin und hergewandt!

Gleicht, von Anfang bis zum Schluß, die Scene nicht einem alten Holzschnitt, kräftig, charakteristisch, bedeutungs- und ausdrucksvoll, aber an die kunstlosen Anfänge der Kunst gemahnend? Und dieser Schluß, die Pointe, worin Johanna, die schwärmerische Frankenmaid, den Wetterfahnencharakter ihres eigenen Volks in einem sarkastischen Bei-Seite verhöhnt, wie paßt sie in ihren Mund, an diese Stelle? Oder läge es in des Dichters Absicht, zu zeigen: daß in der Brust der Jungfrau der Glaube an ihr Volk bereits

wankend gemacht worden, ihre Illusionen durch den längeren Verkehr im Hof- und Lagerleben geschwunden seien?

Welch ein Unterschied zwischen Shakespeare's Holzschnitt und dem, allerdings um volle zwei Jahrhunderte jüngeren historischen Meisterbilde bei unserem Schiller! Hier welche Vertiefung in allen Motiven, allen Intentionen; welcher Reichthum an Uebergängen; welche Gluth der Empfindung! Dazu die breiteste Pinselführung; ein beinahe blendendes Colorit; die wirksamste Gruppirung der Massen; die sorgfältigste Behandlung und Charakterisirung aller einzelnen Figuren um die herrschende Gestalt im Mittelpunkte!

Schon die Vorbereitung der ganzen, an den Schluß des zweiten Acts gestellten Scene erweist sich als überlegener Vorzug Schillers. Er faßt die Versöhnung Burgunds mit Frankreich nicht als ein vorbedachtes Werk der Berechnung, das Resultat einer Kriegslist auf, sondern als Product eines erregten Augenblicks. Nur langsam, nicht wie bei Shakespeare in unnatürlicher Plötzlichkeit vollzieht sich die folgenschwere Wendung in der Gesinnung Burgunds. Vom ersten feindlichen Zusammentreffen an bis zur schließlichen Umarmung werden auf beiden Seiten alle Stadien der Empfindung zurückgelegt. Burgund und Johanna begegnen einander auf dem Schlachtfelde; jener unerkannt von dieser, weil er mit geschlossenem Visir ficht, diese beim ersten Anblick erkannt und wüthend angefallen:

> Verfluchte, Deine Stunde ist gekommen!
> Dich sucht' ich auf dem ganzen Feld der Schlacht,
> Verderblich Blendwerk! Fahre zu der Hölle
> Zurück, aus der Du aufgestiegen bist!

Johanna setzt sich nicht sogleich zur Wehre. Der fürstliche Anstand ihres Gegners, der ihr kein Britte scheint, und die burgund'sche Binde halten ihr Schwert zurück. Er giebt sich zu erkennen und dringt auf's Neue ein, während Dunois und Lahire zu der Jungfrau Beistand herbeieilen. Mann gegen Mann stürzt haß- und streitentbrannt aufeinander, im Einzelkampf die Entscheidung herbeizuziehen. Johanna wirft sich zwischen die gezückten Schwerter und trennt die Gegner. Nun erst beginnt, in effectvoller Stille, einer Pause im Kriegslärm und Getümmel, das „Gespräch"

(parley), aus einer ganz andern Tonart und Modulirung wie das englische.

Johanna.

Was willst Du thun, Burgund? Wer ist der Feind,
Den Deine Blicke mordbegierig suchen?
Dieser edle Prinz ist Frankreichs Sohn wie Du,
Dieser Tapfre ist Dein Waffenfreund und Landsmann,
Ich selbst bin Deines Vaterlandes Tochter.
Wir alle, die Du zu vertilgen strebst,
Gehören zu den Deinen; uns're Arme
Sind aufgethan, Dich zu empfangen, uns're Kniee
Bereit, Dich zu verehren. Unser Schwert
Hat keine Spitze gegen Dich. Ehrwürdig
Ist uns das Antlitz selbst im Feindeshelm,
Das unsres Königs theu're Züge trägt.

Burgund.

Mit süßer Rede schmeichlerischem Ton*)
Willst Du, Sirene, Deine Opfer locken.
Arglist'ge, mich bethörst Du nicht. Verwahrt
Ist mir das Ohr vor Deiner Rede Schlingen,
Und Deines Auges Feuerpfeile gleiten
Am guten Harnisch meines Busens ab.
Zu den Waffen, Dunois!
Mit Streichen, nicht mit Worten laß uns fechten.

Dunois.

Erst Worte und dann Streiche. Fürchtest Du
Vor Worten Dich? Auch das ist Feigheit
Und der Verräther einer bösen Sache.

Johanna.

Uns treibt nicht die gebieterische Noth
Zu Deinen Füßen; nicht als Flehende
Erscheinen wir vor Dir. Blick' um Dich her!
In Asche liegt das engelländ'sche Lager
Und eure Todten decken das Gefild.
Du hörst der Franken Kriegsdrommete tönen,
Gott hat entschieden: unser ist der Sieg.
Des schönen Lorbeers frisch gebroch'nen Zweig

---

*) „By fair persuasions, mixt with sugard words" sagt bei Shakespeare die Jungfrau von sich selbst; bei Schiller, ungleich natürlicher, der Gegner zu ihr.

Sind wir bereit mit unsrem Freund zu theilen.
O komm herüber! Edler Flüchtling, komm
Herüber, wo das Recht ist und der Sieg.
Ich selbst, die Gottgesandte, reiche Dir
Die schwesterliche Hand. Ich will Dich rettend
Herüberziehn auf uns're reine Seite.
Der Himmel ist für Frankreich. Seine Engel, —
Du siehst sie nicht, — sie fechten für den König;
Sie alle sind mit Lilien geschmückt.
Lichtweiß wie diese Fahn' ist uns're Sache;
Die reine Jungfrau ist ihr keusches Sinnbild.

Burgund.

Verstrickend ist der Lüge trüglich Wort,
Doch ihre Rede ist wie eines Kindes;
Wenn böse Geister ihr die Worte leih'n,
So ahmen sie die Unschuld siegreich nach.
Ich will nicht weiter hören. Zu den Waffen!
Mein Ohr, ich fühl's, ist schwächer als mein Arm.

Johanna.

Du nennst mich eine Zaub'rin, giebst mir Künste
Der Hölle Schuld. Ist Frieden stiften, Haß
Versöhnen ein Geschäft der Hölle? Kommt
Die Eintracht aus dem ew'gen Pfuhl hervor?
Was ist unschuldig, heilig, menschlich gut,
Wenn es der Kampf nicht ist um's Vaterland?
Seit wann ist die Natur so mit sich selbst
Im Streite, daß der Himmel die gerechte Sache
Verläßt, und daß die Teufel sie beschützen?
Ist aber das, was ich Dir sage, gut,
Wo anders als von oben konnt' ich's schöpfen?
Wer hätte sich auf meiner Schäfertrift
Zu mir gesellt, das kind'sche Hirtenmädchen
In königlichen Dingen einzuweihn?
Ich bin vor hohen Fürsten nie gestanden,
Die Kunst der Rede ist dem Munde fremd.
Doch jetzt, da ich's bedarf, Dich zu bewegen,
Besitz' ich Einsicht, hoher Dinge Kunde;
Der Länder und der Könige Geschick
Liegt sonnenhell vor meinem Kindesblick,
Und einen Donnerkeil führ' ich im Munde.

Burgund.

Wie wird mir? Wie geschieht mir? Ist's ein Gott,
Der mir das Herz im tiefsten Busen wendet?

Sie trügt nicht, diese rührende Gestalt!
Nein, nein! Bin ich durch Zaubers Macht geblendet,
So ist's durch eine himmlische Gewalt;
Mir sagt's das Herz: sie ist von Gott gesendet.

Johanna.

Er ist gerührt, er ist's! Ich habe nicht
Umsonst gefleht; des Zornes Donnerwolke schmilzt
Von seiner Stirne thränenthauend hin,
Und aus den Augen, Friede strahlend, bricht
Die gold'ne Sonne des Gefühls hervor.
Weg mit den Waffen! Drücket Herz an Herz, —
Er weint, er ist bezwungen, er ist unser!

Dieser mächtige Accord, in welchem alle einzeln angeschlagenen Töne und Weisen zusammen- und ausklingen, setzt sich noch im nächsten Act fort, als die Versöhnung zwischen Frankreich und Burgund vom Schlachtfeld in die Hofkreise dringt. Dort gelingt es dem Einfluß der Jungfrau, die den Herzog von Burgund noch entschiedener als alle übrigen Großen beherrscht, von ihm für Duchatel Verzeihung zu erwirken, der des Herzogs Vater im Zweikampf getödtet hatte. Sie steht auf dem Gipfel ihres Ansehens, ihrer Macht. Noch strahlt ihr Bild, in welchem die Züge der Hirtin, der Seherin, der Heldin verschmolzen sind, im vollsten idealen Glanze, während das Shakespeare'sche Seitenstück schon düstre Flecken und Trübungen aufweist. Sie plant bereits, macht Anschläge, sinnt Listen aus, ironisirt ihr Volk und somit sich selbst und ihre Sendung. Schillers Jungfrau, wie später zu zeigen sein wird, fällt plötzlich, durch eigene, innere, bewußte Verschuldung: sie verletzt ihr Gelübde der Jungfräulichkeit, indem sie für einen Mann in sinnlicher Liebe entbrennt. Daß dieser Mann zu den Erbfeinden ihres Volkes gehört, erschwert ihre Schuld. Hier liegt also ein tief gegriffenes psychologisches Motiv der Katastrophe zu Grunde. Die Jungfrau Shakespeare's steigt so zu sagen stufenweise von ihrer ursprünglichen Höhe herab, halb gezogen von der Wucht der Ereignisse, halb durch sittliche Entartung, die wiederum als Folge der allgemeinen Corruption in Volk und Zeit aufgefaßt werden kann. Anfangs geschildert wie ein Wesen höherer Art, begabt mit übernatürlicher, aber von guten Geistern gewährter Macht, in gewählten,

beredten Worten sich ausdrückend, sinkt sie allmählich im Charakter und im Ton bis zu der bodenlosen Gemeinheit, in welcher sie endet. Sie stimmt völlig ein in den großsprecherischen Schwall und Schwulst ihrer Umgebung; sie verunglimpft Talbots Leiche; sie verläugnet den Vater; sie entwürdigt, um das nackte Leben zu retten, ihr eigenes Selbst in den schamlosesten Geständnissen; sie stirbt als überwiesene Hexe und Dirne.

Wie viel von dieser, zwischen Idealisirung und Caricatur schwankenden Auffassung auf Rechnung des Dichters, auf die des Chronisten, dem er folgt, endlich auf die des Parteigeistes und des Nationalhasses zu setzen ist, dürfte schwer zu bestimmen sein. Daß letzterer überall, wo Franzosen und wo Engländer, namentlich im Kampfe wider einander, geschildert werden, dem Dichter die Hand führt, und zwar in einer ausgesprochen einseitigen Richtung, ist unverkennbar, wie es denn auch bei jeder Gelegenheit von den Shakespeare-Gelehrten und Auslegern bald rühmend, bald tadelnd hervorgehoben wird. Shakespeare war jeder Zoll ein Engländer, Shakespeare schrieb für englische Zuschauer und Zuhörer. Er kann also weder, noch will er aus der Anschauung seines Volkes und seiner Zeit heraus, sei dieselbe, dem Nachbarn jenseits des Kanals gegenüber, noch so vorurtheilsvoll. So oft des französischen Nationalcharakters in den Historien erwähnt wird, so oft französische Könige, Helden, Krieger auftreten, stehen sie in der möglichst ungünstigen Beleuchtung, werden mit sichtlichem Uebelwollen behandelt, oberflächlich abgethan. Einer der bedeutendsten Monarchen, der den mächtigsten Einfluß auf die Geschicke nicht nur seines Reiches, sondern ganz Europa's ausgeübt, Ludwig der Elfte, schrumpft in Heinrich dem Sechsten zu einer episodarischen Nebenfigur zusammen. Karl der Sechste und seine Heerführer werden in Heinrich dem Fünften bei Hof und im Lager, namentlich am Vorabend der Schlacht von Azincourt, als großsprecherische Maulhelden dargestellt, mit denen englische Tapferkeit ein leichtes, zum Voraus schon gewonnenes Spiel hat. Ueberall dichter Schatten auf der französischen Seite; auf der englischen das vollste Licht. Soweit ein solcher Ausdruck nationalen Selbstgefühls gerechtfertigt wird durch die Thatsachen, mag er hingenommen werden; zum Beispiel also in den

glorreichen Zeiten Heinrichs des Fünften. Wie aber, wenn das gerade Gegentheil stattfindet? Wenn ein französisches Mädchen ganze Heereshaufen englischer Krieger vor sich hintreibt? Wenn, Provinz für Provinz, die englischen Eroberungen auf französischem Boden verloren gehen, bis zuletzt nur Calais noch in den Händen der Engländer bleibt? Da müssen übernatürliche Kräfte angerufen werden, um zu erklären, zu entschuldigen. Dies „Hereinragen der Geisterwelt" bildet bekanntlich ein fast stehendes Motiv in der Shakespeare'schen Dichtung. Hat er selbst an Geister, Gespenster, Hexen, Zauberer geglaubt? Die Frage ist müßig. Sein Publikum glaubte; also war es das gute Recht des Dichters, durch Erscheinungen von droben, wie von drunten Wirkungen hervorzubringen. Heutzutage verfängt das Mittel nicht mehr, weil eben jener Glaube fehlt. Wenn ein moderner Dichter Geister citirt, riskirt er regelmäßig ausgelacht zu werden, oder im besten Falle dem Theatermeister und dem Beleuchter zu einem Triumphe ihrer Kunst im Versenken, in Flugwerken, in elektrischen Lichteffecten zu verhelfen. Shakespeare's Geister hingegen werden auf Treu' und Glauben angenommen. Sie sind auch nicht bloße Phantasmagorieen, Schattenspiele und Gaukelbilder, sondern ächt dramatische Geister, Geister von Fleisch und Blut; sie greifen in die Handlung ein, mahnend, antreibend, warnend, abschreckend, neckend, beschützend, verwirrend, lösend, — sei es nun, daß sie einzeln auftreten als Geister verstorbener Personen, die zum Theil das Publikum eben noch lebendig auf der Bühne gesehen, wie Cäsar, Banquo, Hamlets Vater, oder daß sie in ganzen Schaaren eine übersinnliche Welt darstellen, welche, wie im Sturm, im Sommernachtstraum, im Macbeth, bald eine heiter anmuthige, bald eine dämonisch düstere ist und von bestimmten individuellen Haupt- oder Obergeistern geführt wird: Ariel, Puck, Hekate. Diese gesammte Ober- und Unterwelt ist poetisch so wohl organisirt, daß sich eine vollständige Shakespeare-Dämonologie schreiben ließe, zu welcher denn auch seine Pucelle einen wesentlichen Beitrag liefert. Ist doch bei ihr das Uebernatürliche natürlich, im Stoffe gelegen, der herrschende Zug im Charakterbilde der Heldin. Daß sie, als Kind, als Schäferin schon, Visionen gehabt, erzählt die Geschichte, der Chronist; ebenso,

daß sie mit Geistern im Bund gewesen, sich ihrer Hilfe bedient habe; guter Geister sagen die Franzosen, böser sagen die Engländer. Shakespeare spricht sich, klug und fein wie überall, zu Anfang über diese Frage nicht aus. Vorsichtig und zurückhaltend läßt er die Gestalt seiner Heldin bei ihrem Auftreten im Halbdunkel, welches den Reiz des Geheimnißvollen, Magischen erhöht. Erst wo sie handelnd in den Vordergrund tritt, fällt volles Licht von der französischen Seite auf sie, tiefer Schatten von der englischen. Ihrem Volke ist sie die gottbegeisterte Seherin, ein Werkzeug der Rettung, „eine heilige Jungfrau“; den Engländern Hexe und Dirne zugleich. Gewiß nicht ohne tiefe Absicht hat sie der Dichter gerade so dargestellt: doppelseitig, zweideutig. Dadurch wird aber keineswegs der Vorwurf begründet, welchen die Shakespeare-Gelehrten erhoben haben: Shakespeare's Pucelle sei unhistorisch und unpoetisch. Unpoetisch mag sie dem Deutschen vorkommen, der sie mit Schillers Augen, oder geblendet durch das ideale Licht seiner, für uns typisch gewordenen Auffassung anschaut. Shakespeare betrachtet sie, — ebenso Voltaire, — vom Standpunkte seines Volks, seiner Zeit, wie er ihr Bild nicht ablöst von ihrer eigenen Zeit. Auf dem Hintergrunde dieser, in sittlicher und gesellschaftlicher Auflösung begriffenen Zeit ist gerade die Shakespeare'sche Pucelle durchaus verständlich, geschichtlich treu, dichterisch motivirt. Charakterisirt sich doch eine solche Epoche des allgemeinen Verfalls eben dadurch, daß Niemand, auch nicht die besten und die reinsten Naturen, sich frei zu erhalten vermag von den Wirkungen der Corruption, von dem in der Luft liegenden Miasma der Zersetzung. Wie während der englischen Vasallen- und Bürgerkriege Heinrichs des Sechsten ächte, aufrichtige Frömmigkeit in Schwäche umschlägt, des Lord-Protectors, Glosters, glühender Patriotismus in Herrschsucht, so kann sich auch die Jungfrau nicht halten auf ihrer ursprünglichen Höhe. Sie sinkt, sobald sie aus der Stille ihrer ländlichen Flur, aus der Fülle ihrer Gesichte in den rauhen, rohen Realismus, an den lockerlebigen Hof der Valois, in das zügellose Soldatenthum, die wild auf- und niederwogende Fluth des Kriegsgetümmels tritt. So haben die Neuromantiker, Schlegel und Horn, die Shakespeare'sche Jungfrau und ihren tiefen Fall sich erklärt, und vielleicht hat hier, wie

anderwärts und oftmals, der Dichter den Dichter besser verstanden und ausgelegt als der Gelehrte, der historische Forscher, der ästhetische Kritiker.

Damit soll nun freilich nicht behauptet werden, daß die Art und Weise, wie sich bei Shakespeare die Peripetie im Wesen der Jungfrau vollzieht, vom Standpunkte heutiger Bildung oder der gegenwärtigen Technik des Dramas gutzuheißen sei. Schiller läßt sie durch ihre eigene Verschuldung fallen, von sich selbst abfallen; eine sittlich wie dichterisch berechtigte und wirksame Motivirung. Bei Shakespeare wirft sie sich, da die Ueberirdischen nicht mehr helfen, den Unterirdischen in die Arme . . . .

Flectere si nequeo superos, Acheronta movebo!

Dieser Abfall wird, — fünfter Aufzug, dritte Scene, — ganz und gar in dem bis zur Rohheit einfachen Styl und Ton einer Geisterbeschwörung und Teufelsverschreibung aus jener Zeit dargestellt, wie sie gäng und gäbe sind in vielen Stücken desselben Alters, in Marlowe's Faust, bei Shakespeare selbst. Auf dem Schlachtfeld, vor der Stadt Angers, mitten unter Angriffen und Kämpfen, tritt die Jungfrau auf. Es entspinnt sich, halb Monolog, halb Geisterpantomime, folgende Scene:

Pucelle.

Die Franken fliehn und der Regent ist Sieger.
Nun helft, ihr Zaubersprüch' und Amulete,
Und ihr, die ihr mich warnt, erles'ne Geister,
Und Zeichen mir von künft'gen Dingen gebt.
(Es donnert.)
Ihr schleun'gen Helfer, die ihr zugeordnet
Des Nordens herrischem Monarchen seid:
Erscheint und helft mir bei dem Unternehmen!
(Böse Geister erscheinen.)
Dies schleunige Erscheinen giebt Gewähr
Von eurem sonst gewöhnten Fleiß für mich.
Nun, ihr vertrauten Geister, ausgesucht
Aus mächt'gen, unterird'schen Regionen,
Helft mir dies eine Mal, daß Frankreich siege.
(Sie gehen umher und reden nicht.)
O haltet mich nicht überlang mit Schweigen!
Wie ich mit meinem Blut euch pflag zu nähren,

Hau' ich ein Glied mir ab und geb' es euch
Zum Handgeld einer ferneren Vergeltung,
Wenn ihr euch jetzt herablaßt, mir zu helfen.
(Sie hängen die Köpfe.)

Ist keine Hilfe mehr? Mein Leib soll euch
Belohnung zahlen, wenn ihr mir's gewährt.
(Sie schütteln die Köpfe.)

Kann nicht mein Leib, noch Blutes-Opferung
Zu der gewohnten Leistung euch bewegen?
Nehmt meine Seele; Leib und Seel' und alles,
Eh' England Frankreich unter sich soll bringen.
(Sie verschwinden.)

Seht, sie verlassen mich! Nun kommt die Zeit,
Daß Frankreich muß den stolzen Helmbusch senken
Und niederlegt sein Haupt in Englands Schooß.
Zu schwach sind meine alten Zauberei'n,
Die Hölle mir zu stark, mit ihr zu ringen.
In Staub sinkt, Frankreich, Deine Herrlichkeit.

Ein ungeschlachtes, ungeschicktes Stück Arbeit — diese Scene, keinen Vergleich aushaltend mit den Geisterbeschwörungen in der Höhle der Hexen in Macbeth, aber durchaus nach der Regel, den Ueberlieferungen der Zeit componirt und ausgeführt, beinahe durch die Schablone gemacht. Denn die als Seitenstück bereits citirte Scene des Marlowe'schen Faust stimmt Zug für Zug, stellenweise Wort für Wort überein. Wie dort Faust, als seine Zeit um, eine neue Frist von den Teufeln erbettelt, — im Abstrich dingend: ein Jahr, einen Monat, eine Woche, einen Tag, eine Stunde, — so bietet die Jungfrau im Aufstrich ihr Blut, ein Glied ihres Leibes, den ganzen Leib, ihre Seele. Beide feilschen erfolglos. Die Teufel zerreißen Faust, pünktlich um Mitternacht, während die bösen Geister der Jungfrau stumm verschwinden, wie sie stumm erschienen sind und durch stummes Geberdenspiel den Gehorsam verweigert haben. Dies beredte Schweigen, das Umherirren der höllischen Schaar, das Kopfhängen und Kopfschütteln mag auf der Bühne eine ganz gute Wirkung hervorbringen, sogar eine bessere als lange Reden oder wilde Flüche. Denn auch darin ist Methode. Shakespeare weiß, wo er seine Geister sprechen, wo schweigen, wo singen und tanzen lassen muß. Hamlets Vater redet, erst über, dann unter der Erde.

Banquo's Geist neigt und schüttelt das blutige Haupt. Die Opfer des Tyrannen Richard segnen und fluchen. Der Nixen- und der Schnitter-Chor im Sturm führt einen Reigentanz auf mit Musik und Tanz, und in der Johannisnacht klingt, singt, springt der ganze Zauberwald bei Athen. Diese Unterschiede sind keineswegs willkürliche, zufällige, unwesentliche; sie werden durch die Situation und durch die Natur der Erscheinungen bedingt. Auch darin erweist sich der Meister der Bühne und der dramatischen Kunst, welchen unsere, ihm ebenbürtigen, sogar in gewissem Sinne überlegenen Meister in solchen Einzelnheiten keineswegs erreichen. Vergleiche: Goethe's Walpurgisnacht; die verschwommene Erscheinung Clärchens in Egmonts letztem Erdentraum; der schwarze Ritter in der Jungfrau!

III.

Ueber das Ende der Jungfrau fand Shakespeare bei seinem Chronisten, Holinshed, folgende Aufzeichnung.

„Ihr habt schon oben Manches von dem seltsamen Beginnen und Thun dieses Frauenzimmers gehört, und da das Ende von Wunderthätern es gewöhnlich zu Tage bringt, mit welchen Mitteln und Kräften sie wirken, so will ich erzählen, was schließlich aus ihr wurde, und ihr könnt dann über sie denken, wie ihr Grund zu haben glaubt.

Von ihren Freunden, den Franzosen, berichtet einer, es habe der Hauptmann Guillaume de Flavie in Compiegne sie an den Fürsten Johann von Luxemburg verrathen, der als Bundesgenoß im englischen Lager stand; dann habe er sie aus der Stadt geschickt mit dem Auftrage, den französischen König um schleunigen Entsatz zu bitten und hinter ihr die Thore geschlossen, worauf die Burgunder mit Uebermacht über sie hergefallen und sie zur Gefangenen gemacht. Alles wohl erwogen, war es doch wunderbar, daß dies so kommen konnte, wenn sie wirklich so fromm und heilig war, wie sie vorgab, und nicht eine falsche Gauklerin.

An dem Morgen früh, heißt es, war sie in der Sanct-Jakobs-Kirche, beichtete, empfing ihren Schöpfer (wie das Buch es nennt)

und setzte sich dann an einen Pfeiler, wo das Volk der Stadt mit etwa hundert Kindern sich um sie drängte, um sie zu sehen. Zu denen sprach sie: „Ihr guten Kinder und lieben Freunde, ich sage euch, es hat mich einer verkauft. Ich bin verrathen und werde bald dem Tode überliefert werden; betet ihr zu Gott für mich, denn ich werde nimmer Macht haben, dem Könige und dem Lande Frankreich gute Dienste zu thun."

In diesem Satze liegt ein schöner Zug, den aber weder Shakespeare noch Schiller aufgenommen. Wir werden darauf zurückkommen.

Die Chronik fährt fort:

„Um ihrer schlimmen und verdächtigen Streiche willen ließ der Regent ihren Lebenslauf und ihren Glauben durch Peter Chauchon, Bischof von Beauvais, in dessen Diöcese sie gefangen genommen worden war, nach Gesetz und Recht prüfen und untersuchen. Es ergab sich, daß sie als eine Jungfrau erstens ihr Geschlecht auf schamlose Weise verläugnet und in Handlungen und Tracht sich wie ein Mann geberdet; und dann, daß sie fluchwürdigen Unglauben hegte und mit teuflischer Hexenkunst und Zauberei ein verderbliches Werkzeug der Feindschaft und des Blutvergießens gewesen, demgemäß wurde das Urtheil über sie gefällt. Da sie jedoch ihre Verbrechen demüthig bekannte und sich zerknirscht und reuig stellte, wurde die Hinrichtung nicht vollzogen, vielmehr der Spruch zu lebenslänglicher Gefangenschaft gemildert, wenn sie in Zukunft die männliche Tracht ablegen, weibliche Kleider tragen und ihre verderblichen Zauberkünste abschwören wollte. Sie legte mit Freuden einen feierlichen Eid ab, so zu thun. Allein, — Gott stehe uns bei, — besessen vom Bösen wie sie war, konnte sie sich nicht auf dem Wege der Gnade erhalten, sondern fiel in ihre früheren Abscheulichkeiten zurück. Da sie jedoch ihr Leben zu fristen suchte, so gut sie vermochte, nahm sie keinen Anstand, obwohl es eine schmähliche Auskunft war, sich als Dirne zu bekennen und sich für schwanger auszugeben, unverheirathet wie sie war. Zur Prüfung bewilligte die Milde des Regenten ihr eine Frist von neun Monaten, nach deren Ablauf es sich ergab, daß sie in diesem Punkte ebenso ruchlos war wie in allen übrigen. Demgemäß ward

nach acht Tagen ein neues Urtheil über sie gefällt, daß sie rückfällig geworden und ihren Eid und ihr reumüthiges Bekenntniß verläugnet habe; worauf sie dann der weltlichen Macht überliefert und auf dem alten Markte von Rouen, an derselben Stelle, wo jetzt die Sanct-Michaels-Kirche steht, durch Feuer vom Leben zum Tode gebracht, und ihre Asche alsdann außerhalb der Stadtmauer in die Winde gestreut wurde."

Also erfüllte sich König Karls Versprechen, daß nach dem Tode der Jungfrau ihre Asche, ihr zum Gedächtniß, in einer köstlicheren Urne als das Schmuckkästlein des Darius bei hohen Festen von Frankreichs Königen und Königinnen feierlich umhergetragen werden solle.

Im Uebrigen entspricht die Darstellung des Chronisten so ziemlich der historischen, die aus den Urkunden des an scandalösem Detail überreichen Processes geschöpft hat. Daß Frankreich seine Retterin an England, wenn auch nicht gerade verrathen, so doch überlassen hat, ohne das Mindeste für ihre Auslösung zu versuchen, nachdem sie, und zwar bei einem Ausfalle aus Compiegne, durch burgundische Soldaten gefangen genommen worden, — daß ihr England einen langen, schmählichen Prozeß durch geistliche und weltliche Richter machen ließ, den sie, wie ihre Kerkerhaft, standhaft und ergeben bestanden, — ihre Verurtheilung zum Feuertode, — der achttägige Aufschub der Execution auf ein von Priestern und der Todesangst erpreßtes Geständniß der unschuldig Schuldigen, — der Vollzug der Strafe zu Rouen am 30. Mai 1431, — das alles sind beglaubigte Thatsachen. Auch die weiße Taube, welche sich aus den Flammen des Scheiterhaufens gen Himmel aufgeschwungen, wird als ein wundersames, aber durch Augenzeugen bekräftigtes Wahrzeichen verschiedentlich berichtet.

Aus diesem, halb geschichtlichen, halb sagenhaften Material, welches in seltsamer Mannigfaltigkeit und Fülle alle tragischen Momente in sich enthält, potenzirte Persönlichkeiten, nationale Gegensätze, Leidenschaft des Individuums und der Massen, Kämpfe, Rettungen, Justizmord oder politische Hinrichtung, — was haben die zwei größten Dramatiker aller Zeiten und aller Völker daraus gemacht?

Shakespeare schließt unmittelbar an die Teufelsbeschwörung der Jungfrau ihre Gefangennahme, die er auf das Schlachtfeld von Angers verlegt, und nicht den Burgundern, sondern den Engländern zuschreibt. Kein Geringerer als der Regent, Herzog von York, ist es, der nach kurzem, für die Engländer siegreichen Gefechte die Jungfrau gefangen nimmt.

Nun, Dirne Frankreichs, denk' ich, hab' ich Euch!
Entfesselt Eure Geister nun mit Sprüchen
Und seht, ob ihr die Freiheit könnt gewinnen.
Ein schöner Fang, der Huld des Teufels werth!
Seht, wie die garst'ge Hexe Runzeln zieht,
Als wollte sie, wie Circe, mich verwandeln.

Pucelle.

Dich kann Verwandlung häßlicher nicht machen.

York.

O, Karl der Dauphin ist ein feiner Mann;
Den zarten Augen kann nur er gefallen .....

Und so weiter, mit Schmähungen und Flüchen, in der bekannten Tonart, die, wie den homerischen, auch den shakespeare'schen Helden eigenthümlich ist. Erst Worte, dann Streiche. Oder auch umgekehrt.

Bei Schiller ist es bekanntlich Königin Isabeau, welcher die Jungfrau, auf ihrer Flucht durch den Ardennerwald, von dem treuen Raimond begleitet, in die Hände fällt. Widerstandlos läßt sie sich die Ketten anlegen, wie sie vorher schon in der Gewitternacht ihrer Irrfahrt und vor der Köhlerhütte, welche sich der erkannten, gefürchteten Zauberin verschließt, entsagend in ihr Schicksal sich gefunden. Während die Pucelle Shakespeare's vom Augenblick ihrer Niederlage an immer ungeberdiger wird, verhält sich Schillers Jungfrau „gefaßt und sanft", nach des Dichters ausdrücklicher Vorschrift. Sie erkennt in ihrer Verbannung vom Hofe des durch sie geretteten, gesalbten, gekrönten Königs die verdiente Rache für ihren Abfall, nicht vom Himmel, sondern von sich selbst: in der verbrecherischen Neigung für Lionel. „Mein Schicksal führt mich," sagt sie zu Raimond. „Sorge nicht; ich werde an's Ziel gelangen, ohne daß ich's suche." Nur als auch Raimond, ihr letzter Getreuer, sie scheu ermahnt, in sich zu gehn, mit Gott sich zu versöhnen, in den Schooß

der heiligen Kirche bereuend zurückzukehren, — nur da entringt sich ihrem Munde die rührende Klage:

> Du, der mir in das Elend nachgefolgt,
> Das einz'ge Wesen, das mir treu geblieben,
> Sich an mich kettet, da mich alle Welt
> Ausstieß, Du hältst mich auch für die Verworf'ne,
> Die ihrem Gott entsagt. — O, das ist hart!

Und auf die Frage, warum sie vor dem König auf die gräßliche Beschuldigung sich nicht verantwortet, erwidert sie:

> Ich unterwarf mich schweigend dem Geschick,
> Das Gott, mein Meister, über mich verhängte.
> . . . .
> Verdient' ich's, die Gesendete zu sein,
> Wenn ich nicht blind des Meisters Willen ehrte?
> Und ich bin nicht so elend, als Du glaubst.
> Ich leide Mangel, doch das ist kein Unglück
> Für meinen Stand. Ich bin verbannt und flüchtig,
> Doch in der Oede lernt' ich mich erkennen.
> Da, als der Ehre Schimmer mich umgab,
> Da war der Streit in meiner Brust; ich war
> Die Unglückseligste, da ich der Welt
> Am Meisten zu beneiden schien. Jetzt bin ich
> Geheilt, und dieser Sturm in der Natur,
> Der ihr das Ende drohte, war mein Freund:
> Er hat die Welt gereinigt und auch mich.
> In mir ist Friede. Komme was da will,
> Ich bin mir keiner Schwachheit mehr bewußt.
> . . . .
> Der die Verwirrung sandte, wird sie lösen;
> Nur, wenn sie reif ist, fällt des Schicksals Frucht.
> Ein Tag wird kommen, der mich reiniget,
> Und die mich jetzt verworfen und verdammt,
> Sie werden ihres Wahnes inne werden,
> Und Thränen werden meinem Schicksal fließen.

Mit derselben gottergebenen Märtyrer-Duldsamkeit steht Johanna vor Isabeau, und nur als diese die Gefangene zu Lionel zu bringen befiehlt, fleht Johanna um ihren Tod und versucht es, die Engländer, welche der Königin folgen, durch eine herausfordernde Erinnerung an alles Ueble, was sie ihnen zugefügt, zu einem Racheact, zum Mord aufzureizen. Vergebens. Vor Lionel wird

sie geführt. Der einzige Mann auf Erden, dem gegenüber sie sich schuldig weiß, wird der Vollstrecker ihrer Strafe.

Ebenso charakteristisch wie in der Scene der Gefangennehmung, stellt sich der Unterschied zwischen dem englischen und dem deutschen Dichter dar in der nicht minder bedeutenden Begegnung Johanna's mit ihrem Vater, welche bei Schiller vor, bei Shakespeare hinter die Gefangennehmung gestellt wird. Bei Schiller bildet dieser ergreifende Auftritt die Peripetie des Stücks und den Wendepunkt im Schicksal der Heldin, während Shakespeare ihn nur benützt zu weiteren, tieferen Schatten in ihrem Bilde. Mit weiser Absicht hat Schiller schon im Vorspiel den alten Thibaut eingeführt und das Zerwürfniß zwischen Vater und Tochter angelegt. Er ist unzufrieden mit ihr, die, von den Schwestern so durchaus verschieden, abhold jeder männlichen Werbung um sie, „in einer schweren Irrung der Natur" die Einsamkeit aufsucht, ganze Stunden unter dem Druidenbaume sinnend sitzt, den alle glücklichen Geschöpfe fliehn, und geheimen Zwiesprach pflegt mit bösen Geistern. Ein Traum hat dem besorgten Vater das entartete Kind gezeigt zu dreien Malen, zu Rheims auf Frankreichs Königsstuhl gesessen, ein funkelnd Diadem von sieben Sternen auf ihrem Haupt, das Scepter in der Hand, aus dem drei weiße Lilien entsprangen, umgeben von Fürsten, Grafen, Erzbischöfen, vom König selber, die sich vor ihr neigen. Und da sich nun dieser „sinnbildliche Warnungstraum" sichtbarlich erfüllt, da die Hirtin aus dem Dorfe Domremy vor der Kathedrale zu Rheims als Retterin ihres Königs, Volks, Landes von dem festlich versammelten Hof und Heer im Staub anbetend verehrt wird, auf dem höchsten Gipfel ihres Glücks und Glanzes verklärt dastehend, — da, in dem entscheidenden Augenblicke, erscheint ihr Vater wieder,

> Ja, ihr jammervoller Vater,
> Der die Unglückliche gezeugt, den Gottes
> Gericht hertreibt, die eigne Tochter anzuklagen.

Darauf folgt dann die machtvolle Scene, welche, im grellen Gegensatze zu dem Licht und dem Glanz des feierlichen Krönungszuges, unter dem Aufruhr der Elemente, der Entfesselung aller Schrecknisse in der Menschenbrust, als eines der ausdrucksvollsten Nachtstücke auf der Bühne den vierten Aufzug beschließt. Der

poetisch wie scenisch wirksamste Zug in dem Bilde ist: Johanna's völliges Verstummen. Auf des Vaters grauenhafte Beschuldigungen, auf das Zureden ihrer Freunde, auf die dröhnende Stimme des Donners, der vom dunklen Himmel herab sie wachrufen und aufrütteln will, hat sie nur eine Antwort, — Schweigen. Ihr Abgang ist pantomimisch: sie ergreift, nachdem sie eine Weile lang unbeweglich auf der leer und dunkel gewordenen Scene dagestanden, heftig die dargebotene Hand Raimonds und eilt hinweg.

Eine weite, weite Kluft liegt zwischen diesem Ende der Jungfrau, — denn, streng genommen, hört mit dem vierten Aufzug die Schiller'sche Tragödie auf, — und zwischen dem Ende der Shakespeare'schen Pucelle. Shakespeare reiht fast unmittelbar an deren Gefangennahme ihre Verurtheilung und ihre Abführung zum Scheiterhaufen. Was dazwischen liegt ist eine, vielleicht nicht ohne tiefere Absicht gerade an diese Stelle gesetzte Parallelscene. In demselben Scharmützel, welches die Pucelle in Yorks Hände liefert, wird gleich darauf Margaretha von Anjou durch Suffolk gefangen genommen. Auf dem Schlachtfelde begegnen einander die beiden heroischen Frauengestalten, die als böse Dämonen durch das Volk und das Herrscherhaus von England schreiten. Der Abgang Johanna's folgt dem Eintritt Margaretha's auf dem Fuße. Im Lager des Siegers, Herzog von York, wird jene, gefesselt und von Wachen umgeben, vorgeführt. Ihr Vater, — nicht wie bei Schiller ein wohlhabender Landmann, sondern ein armer Schäfer, — geleitet sie. Er wehklagt:

Ach Jeanne, dies bricht deines Vaters Herz!
Hab' ich die Lande nah und fern durchsucht,
Und nun sich's trifft, daß ich Dich aufgefunden,
Komm' ich zu Deinem frühen bitt'ren Tode!
Ach liebste Tochter, ich will mit Dir sterben!

Hier spricht also ein natürlicher, ein liebevoller, ein zärtlicher Vater. Die Tochter aber, — umgekehrt wie bei Schiller, — zeigt sich unnatürlich, undankbar. Sie verhöhnt und verläugnet ihn.

Elender Bettler! Abgelebter Knecht!
Von edlerm Blute bin ich abgestammt,
Du bist mein Vater noch mein Blutsfreund nicht.

Schäfer.

Pfui, pfui! — Ihr Herrn, erlaubt; dem ist nicht so.
Das ganze Kirchspiel weiß, ich zeugte sie;
Die Mutter, noch am Leben, kann's bezeugen,
Daß sie der Erstling meines Eh'stands war.

Warwick.

Ruchlose, willst Du Deine Sippschaft läugnen?

York.

Dies zeigt, was für ein Leben sie geführt,
Verderbt und bös, und so beschließt sie's auch.

Schäfer.

O pfui doch, Jeanne, so verstockt zu sein.
Gott weiß, Du bist von meinem Fleisch und Blut,
Und Deinethalb vergoß ich manche Thräne:
Verläugne doch mich nicht, mein liebstes Kind!

Pucelle.

Pack Dich, Du Bauer! Ihr habt den Mann bestellt,
Um meines Adels Krone zu verdunkeln.

Schäfer.

's ist wahr: ich gab dem Priester eine Krone
Den Morgen als ich ihre Mutter freite. —
Knie hin und laß Dich segnen, gutes Mädchen!
Du weigerst Dich? — Verflucht sei denn die Zeit,
Wo Du zur Welt kamst! Wollt' ich doch, die Milch,
Die Du an Deiner Mutter Brüsten sogst,
Wär' Deinetwillen Rattengift gewesen!
Und, als Du meine Lämmer triebst zur Weide,
Wollt' ich, Dich hätt' ein gier'ger Wolf verzehrt!
Verläugnest Du den Vater, garst'ge Dirne? —
Verbrennt, verbrennt sie! Hängen ist zu gut!

Nachdem der Vater mit seinem Fluche die aufgegebene Tochter verlassen, versucht diese noch einmal, durch Betheuerung ihrer zwiefachen Unschuld, als Jungfrau und als die Abgesandte höherer Mächte, die niemals im Bunde mit bösen Geistern gewesen, ihr Leben zu erbetteln. Sie findet keinen Glauben, nur Hohn und Spott. Da, im Angesichte des furchtbaren Todes, dem sie entgegengezerrt wird, beruft sie sich auf ein gesetzliches Vorrecht, welches Frauen, die gesegneten Leibes sind, eine Gnadenfrist gestattet. Die Jungfrau fällt, so tief sie nur fallen kann. Doch mag so weit der Dichter sich auf den Chronisten ausreden, dem er, Schritt für

Schritt, folgt. Was aber nachkommt, was wörtlich kaum zu citiren ist, hat jener allein zu vertreten: die Pucelle weiß nicht, wen sie als Vater ihres Kindes angeben soll; sie nennt deren drei in einem Athem und wird darauf, unter wilden, aber banalen Flüchen von ihrer Seite und gemeinen Späßen der englischen Heerführer hinweggerissen. Der Herzog von York ruft ihr die Leichenrede nach:

Brich Du in Stücke und zerfall' in Asche,
Verfluchte schwarze Dienerin der Hölle!

Eine rohe und zugleich nüchterne Scene, dem heutigen Leser ebenso widerwärtig, wie unmöglich auf jedem Theater der Gegenwart, und dennoch shakespearisch, so in der gesammten Führung wie in allen Einzelnheiten, bis in das einfältige Wortspiel des alten Schäfers (Krone als Symbol und als Münze), den naiven Anachronismus, welcher den schlauen Herzog von Alençon einen verrufenen Machiavel nennt, und die Zoten der englischen Fürsten. Ja doch: ein ächter Shakespeare, aber ein Shakespeare in den ersten, unbeholfenen Anfängen historischer Kunst, noch ganz und gar abhängig vom Stoffe, und in der Manier seiner Zeit befangen.

Wunderlich genug begegnen sich hier, im crassen Cynismus, die englische Historie und die französische Epopöe; die shakespearesche Pucelle sieht in ihren letzten Zügen der Voltaire'schen auf ein Haar ähnlich. Beide sind Zerrbilder, bewußte, tendenziös gedachte und gemachte Caricaturen!

IV.

Für einen gesunden Menschen des neunzehnten Jahrhunderts ist die Lectüre der Pucelle von Voltaire nicht ein Genuß, sondern ein Stück Arbeit, und zwar recht schmutziger Arbeit. Das Gedicht hat nur noch ein geschichtliches Interesse, dieses aber in hohem Grade. Es gehört in das culturhistorische Raritäten-Cabinet, in eine besondere, durch dichte Vorhänge geschlossene Abtheilung, die nur erwachsenen Personen, gegen ein Extra-Eintrittsgeld, geöffnet wird. Und dennoch ist es kaum hundert Jahre her, daß dies merkwürdige Werk das Jahrhundert beherrschte. In der Apotheose Voltaire's schrie das Pariser Volk um den Wagen des Triumphators

unter anderen Zurufen, wie: Hoch die Henriade, Hoch Mahomet, auch: Hoch die Pucelle! An den Höfen Frankreichs, Deutschlands, Rußlands, ganz Europa's also, in allen Salons und Boudoirs wurde die Pucelle gehegt und gepflegt, und nicht etwa insgeheim, verstohlen, sondern dreist, demonstrativ, öffentlich. Könige, Fürsten, Prinzessinnen bettelten den Verfasser brieflich um eine Abschrift an, noch bevor eine gedruckte Original-Ausgabe erschienen war. Von Schloß zu Schloß zog der Verfasser umher, das sorgfältig gehütete Manuscript in der Tasche, und bezahlte durch Vorlesungen im exklusivsten Kreise eine königliche Gastfreundschaft. Vornehme Frauen, die jüngsten Fräulein nicht ausgenommen, ergötzten sich daran, ohne zu erröthen, wetteifernd mit alten Wüstlingen wie Richelieu, „der aus der Pucelle sein Brevier gemacht". Als der Dichter in Berlin die Königin-Mutter mit dem Lieblingsgericht der Mode regalirte, hörte Prinzeß Amalie, in einer Nische versteckt, gierig zu. Die ganze überfeinerte, schon tief angefaulte Gesellschaft des gerühmten achtzehnten Jahrhunderts und der berüchtigten Regentschaft verschlang als Leckerbissen, was heutzutage kaum in einer Schenke oder auf einer Wachtstube geduldet werden würde. Natürlich. War doch das Schandbuch, wie es Abbé Maynard in heiligem Eifer genannt, der ganze Voltaire, das ganze achtzehnte Jahrhundert. („L'infame poëme est tout Voltaire, tout le dix-huitième siècle!")

Um die ganze Schwere dieses vaticanischen Bannfluches abzuschätzen, muß man sich vergegenwärtigen, was Voltaire, was Frankreich in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts gewesen. Das goldene Zeitalter Ludwigs des Vierzehnten hatte allerdings abgeblüht; aber es stand in voller Frucht. Frankreich besaß die unbestrittene Suprematie in Europa, welche es von den Spaniern geerbt, durch den dreißigjährigen Krieg befestigt und trotz seiner Niederlagen im siebenjährigen Kriege nicht verloren hatte, da dieser, gewissermaßen eine res interna, ein häuslicher Zwist des deutschen Reichs, das übrige Europa nur mittelbar, nur gelegentlich berührte. Diese Suprematie erstreckte sich keineswegs bloß auf Fragen des Geschmacks, der Sitte, der Mode, der Sprache, der Wissenschaft und der Kunst; sie war auch eine politische und sociale. Die Revolution, deren Fluth an der Ostküste der neuen Welt, in Amerika

im Steigen begriffen war, ebbte einstweilen noch an der Westküste der alten Welt, an Frankreich, wohin sie später erst, im regelmäßigen Auf und Ab der Meeres-Bewegung zurückkehren sollte. Dieser Suprematie Frankreichs entsprach, Zug für Zug, die Dictatur Voltaire's in der Literatur; eine so vollkommene, so eingestandene und, wenn auch von manchen Seiten widerstrebend, ertragene, mit so eiserner Faust gehandhabte Dictatur, wie sie sich zum zweiten Male in keinem Volk, zu keiner Zeit gezeigt hat, auch schwerlich jemals wieder zeigen wird. Gleich einem Koloß steht dieser wunderbare, dämonische Mensch mit einem Fuße in dem goldenen Zeitalter Ludwigs des Vierzehnten, mit dem anderen in dem ehernen der Revolution; oder auch: mit einem auf der Spitze des weltbeherrschenden Frankreichs, mit dem anderen jenseits des Kanales, auf englischem Grund und Boden, wo Voltaire seine politische Erziehung, wie seine poetische und philosophische erst vollendet hat. Mit einer Vielseitigkeit, ja mit einer Universalität und Genialität ohne Gleichen erstreckt sich seine Thätigkeit, seine Wirkung auf alle Felder des geistigen Lebens, der Wissenschaft, der Kunst. Im dichtesten Getümmel politischer Debatte weht seine Fahne allüberall, immer auf der Seite des Fortschritts, der Freiheit. Den Kampf gegen Rom, den Clerus, den Aberglauben, die Bigotterie, die Uebergriffe der Kirche, er führt ihn an und siegreich durch, das Werk der Reformation fortsetzend und bis in das Einzelnste verfolgend, bahnbrechend für alle Culturkämpfer bis in die nächste, neueste Gegenwart. Der blinden Gerechtigkeit fällt er unerschrocken in den erhobenen Arm und entreißt ihrem Schwerte die Opfer, selbst über das Grab hinaus. Auch als Geschichtsschreiber erringt er Lorbeeren, obgleich ihn zünftige Meister wenigstens als Geschichtsforscher nicht anerkennen. In der Dichtkunst häuft er die Kränze aller Gattungen auf sein Haupt. Er giebt den Franzosen ihr erstes, ächtes Heldengedicht, die Henriade; ein hohes Lied der Toleranz, gesungen mitten in der Nacht des religiösen Fanatismus; den Hymnus auf ein mildes, gerechtes Bürgerkönigthum, angestimmt unter dem Druck des starrsten Absolutismus. Die Lyrik bereichert er mit neuen Tönen und leichten Weisen, die er einer spröden, in die strengsten Fesseln geschlagenen Sprache abgewinnt. Im Drama endlich, dem seine

unersättlich ehrgeizige, persönlich eitle Natur sich unablässig und vorzugsweise zuwendet, knüpft er zwar an die befestigten Muster der klassischen Zeit an, welche für das Theater Ludwigs des Vierzehnten, eine durchaus exclusive Hofanstalt, maßgebend waren und es geraume Zeit hindurch bleiben mußten; allein er ahnt nicht bloß, er tastet auch nach neuen Wegen, nach freieren Formen und vollerem Inhalt, als Corneille und Racine hinterlassen hatten. Hier wie überall macht sich der Einfluß englischer Eindrücke, englischer Vorbilder in Voltaire geltend. Denn es ist nicht wahr, was seit Jahr und Tag gedankenlos nachgesprochen und nachgeschrieben wird: daß Voltaire in Shakespeare nur einen angetrunkenen Wilden gefunden. Dieses, allerdings sein eigenes Wort, wird widerlegt durch eine Reihe von Stellen über Hamlet, Julius Cäsar, Othello, Romeo und Julie u. s. w., welche beweisen, daß er die Bedeutung des englischen Theaters und dessen Meisters vollkommen zu würdigen wußte. Er wagte nur nicht, was er nicht vermocht haben würde: die Fesseln der Convenienz, den Zwang einer, aus mißverstandenen classischen Grundsätzen und Vorbildern abgeleiteten Schulregel zu brechen, die nirgends schwerer als in dramatischer Poesie und Kunst ein in hundert anderen, wichtigeren Dingen bis zur Ausgelassenheit freies Zeitalter bedrückten und hemmten. Aber er zeigte sich als Pfadfinder für ein späteres Geschlecht: ohne Voltaire's Vorgang wäre die Tragödie Cheniers, die Komödie Beaumarchais' nicht denkbar gewesen. So hat er, auf dem Theater wie überall, den blinden Auctoritätsglauben erschüttert und auf die Emancipation des Talents von der Schule hingearbeitet: im Bunde mit den Encyklopädisten, aber er allein mächtiger als sie alle, der literarische Vorläufer der politischen und socialen Revolution, deren Abgrund sich kurz nach seinem Grabe geöffnet und über diesem noch immer nicht geschlossen.

Uebersieht man die Fülle von Bestrebungen, Kämpfen, Arbeiten, Ergebnissen eines solchen Lebens, dem auch der Zeit nach eine über das gewöhnliche Maß reichende Dauer zugemessen gewesen, betrachtet man die unstäte, nimmer zur Ruhe kommende, von einem Extreme in das andre stürzende, äußerliche Laufbahn, in welcher dies Leben sich bewegt, von Exil zu Asyl, aus der Bastille auf's Capitol, aus der Haft großer Könige in den Freihafen eines kleinen Freistaates:

dann begreift man wohl, wie recht Goethe gehabt, in vielen Stücken das Seitenstück, in mehren noch das Gegentheil Voltaire's, — wenn er gesagt, wie in Ludwig dem Vierzehnten ein französischer König im höchsten Sinne entstanden sei, so in Voltaire der höchste, unter den Franzosen denkbare, der Nation gemäßeste Schriftsteller. Voltaire's neuester Biograph hat den Satz Goethe's ergänzt, indem er denselben von dem Volke auf die Zeit wendet. Strauß meint: Voltaire ist der Schriftsteller des achtzehnten Jahrhunderts im höchsten Sinn. Dazu wäre denn nun, um die Wahrheit beider Sätze im Einzelnen nachzuweisen, ein dritter hinzuzufügen, welchen, allerdings von ganz anderem Standpunkt ausgehend, Abbé Maynard bereits gefunden: Voltaire ist nirgends mehr Voltaire, nirgends mehr achtzehntes Jahrhundert, nirgends mehr Franzose, als in der Pucelle.

Die Geschichte dieses, weder größten, noch besten, wohl aber charakteristischesten Werks Voltaire's hat sich, gewiß nicht ohne des Verfassers Zuthun, zu einem völligen Mythus ausgewachsen, in welchem Wahrheit und Lüge, Zufall und Absicht, Haß und Liebe, Verleumdung und Verherrlichung chaotisch vermischt sind. In einer, beim Herzog von Richelieu um das Jahr 1730 veranstalteten Orgie soll die unsaubere Quelle der Pucelle zu suchen sein. Ein Tischgespräch, des Inhalts und Tones, wie sie aller Orten und Zeiten bei Gelagen der „vergoldeten Jugend" zu herrschen pflegen, brachte ein lang verschollenes Epos auf's Tapet, welches um genau hundert Jahre früher, 1630 begonnen und, nach langer Spannungs-Pause, 1656 endlich veröffentlicht worden war und die Jungfrau von Orleans zur Heldin, den Akademiker Chapelain zum Verfasser hatte. Chapelain, der Famulus des Cardinals Richelieu und als solcher einer der Ersten unter den ersten vierzig Unsterblichen, verfertigte, der herkömmlichen Regel durchaus getreu, nach dem alten Styl, — oder Stiel, oder Stiefel, wie man will, — in zwölf Büchern und in den unvermeidlichen Alexandrinern, außer denen die orthodoxe Poetik kein Heil kannte, ein Heldengedicht: „La Pucelle, ou la France sauvée". (Beiläufig gesagt, die „Staatsrettungen" scheinen damals in der Poesie, wie heutigen Tages in der Politik, auf der Tagesordnung zu stehen; denn um dieselbe Zeit schrieb Otway sein, übrigens hoch beachtenswerthes Drama „Venice preserved".)

Chapelain, nach Meister Boileau's Ausspruch ein akademischer Dichter vom reinsten Wasser,

„Der schlechte Verse macht, zwölfmal zwölfhundert Stück,"
(Il fit de mauvais vers douze fois douze cents)

faßt seinen Stoff auf aus dem nächsten geschichtlichen oder sagenhaften Standpunkt, in streng supranaturalistischem und dynastischem Sinne. Die Pucelle, die er von ihrem ersten Auftreten an bis zum Scheiterhaufen begleitet, ist ihm wirklich eine gottbegeisterte Seherin, berufen zur Rettung Frankreichs; Engel führen sie in einer lichten Wolke durch das englische Lager und kämpfen mit ihr in der Feldschlacht, während auf Seite der Engländer Teufel und Dämonen fechten. Sein Machwerk fand Beifall, wurde im Verlaufe von anderthalb Jahren sechsmal aufgelegt und sogar um sechs neue Bücher vermehrt, so daß Voltaire die Berechnung Boileau's (12 × 1200) auf zwölfmal zweitausendvierhundert schlechte Verse vermehren konnte, mit dem Beisatz: „daß der große Mann — „un Chapelain" — aus Schonung nur die Hälfte dieser Verse habe drucken lassen." Daß das Haus Longueville, vom schönen Bastard Dunois abstammend, dem illustren Chapelain eine Pension von zwölftausend Livres Tournois, doch wohl für die Verherrlichung seines Ahnherrn, ausgesetzt, meldet derselbe Voltaire mit dem hämischen Stoßseufzer: Man habe sein Geld besser anwenden können. Zuletzt fügte es denn ein neckischer Zufall, daß er, Voltaire, ausersehen worden, den verspotteten Chapelain in das Gedächtniß des Publicums zurückzurufen, ihm sogar Concurrenz zu machen, durch eine neue, eine travestirte Pucelle.

Denn in dem erwähnten Symposion Richelieu's wurde Voltaire, der bei solchen Anlässen oft und gern unter den Geburts-Aristokraten als Aristokrat des Geistes mit-saß und mit-aß, nebenbei wohl auch die Rolle des beliebten Lustigmachers spielte, von den, durch Wein und Witz erhitzten Gästen aufgefordert, seiner Seits, in seiner Weise einmal an der Geschichte der Jungfrau, an dem Stoffe Chapelains sich zu versuchen. Wohl verstanden: nicht ein großes Epos, ein Seitenstück zur Henriade verlangte man von dem, damals schon berühmt und populär gewordenen Dichter, sondern gewissermaßen eine Pucelle „in usum Delphini", eine komische Epopöe,

gewürzt und zugerichtet nach dem Geschmack der damaligen, privilegirten und exclusiven Gesellschaft, ein Dessert für die kleinen Soupers und die „kleinen Häuser" der Mode-Herren und Damen. Voltaire scheint Anfangs wenig Geschmack an der ihm gestellten Aufgabe gefunden zu haben. Was ist, fragt er, aus einer Heldin in Landsknechtstracht Großes zu machen, die im Stall anfängt und auf dem Scheiterhaufen endigt, in deren Geschichte sich das Gemeine und Lächerliche verschmilzt mit dem Abscheulichen und Widerwärtigen? Allein, ob ihn nun der Stoff, bei näherer Betrachtung in seinem, Voltaire's Lichte, gereizt, ob die Herausforderung der lustigen Tischgesellschaft, — er nahm die letztere an und las wirklich, schon ein paar Tage später, vor demselben Kreise eine Skizze der vier ersten Gesänge vor. Nun beginnt der Mythus über die Pucelle. Durch volle dreißig Jahre trägt er sich mit dem Stoffe, bearbeitet ihn mit wachsender, warmer Vorliebe stück- und ruckweise, theilt insgeheim Abschriften einzelner Bücher an nahe und ferne Gönner, Freunde, Schriftsteller aus, verläugnet die auf diesem Wege in's Publicum gedrungenen Bruchstücke hinterdrein mit einer wahrhaft eisernen Stirne, schreit Zeter-Mordio über gestohlene Manuscripte, unächte Drucke, fremde Einschiebsel, über Denunciationen, Verleumdungen, Nachstellungen, häuft Vertheidigungen und Berichtigungen auf Klagen und Anklagen, und setzt dabei immerwährend, Zeil' um Zeile, Buch für Buch, das zum Lieblingskind gewordene Buch im Stillen fort. Wenn es nicht an Lästerung gränzte, könnte man sagen: Voltaire habe zu der Pucelle ähnliche Beziehungen gehabt, wie Goethe zu Faust. Meldet doch sein Famulus Wagnière, — der Wagner dieses Faust, — wenn sein Herr leidend oder verstimmt gewesen, habe man ihm einen Band von Ariost holen müssen, „ou bien ma Jeanne". Denn mit diesem zärtlichen Namen, nicht Pucelle, rief der Vater sein verhätscheltes Kind, wie der Buchbinder denselben Namen auf den Rücken des Buches drucken mußte, nachdem es endlich erschienen. Doch geschah dies nicht eher als 1762, in welchem Jahre Voltaire die erste, von ihm anerkannte Original- und Gesammt-Ausgabe veranstaltete.

Das dreißigjährige Vorspiel, dessen Lärm durch ganz Europa drang, hat begreiflicher Weise dem Erfolg des Gedichtes nicht im

Mindesten geschadet. Im Gegentheil. Voltaire wußte zu gut, welcher Reiz im Geheimniß, welche Würze im Verbot liegt, unter denen eine Dichtung in das Publicum dringt. Auch neckte er sich gern mit seinen Lesern, und mystificirte ungescheut Freund und Feind, heute den großen Friedrich und morgen den kleinsten seiner literarischen Gegner oder Helfers-Helfer.

Was seine Pucelle ist, was sie unter seinen Händen werden mußte, haben wir an ihrer Wiege bereits gesehen: die Travestie eines nationalen Heldengedichtes in ein burleskes, groteskes Satyrspiel; die Caricatur eines aufs höchste angelegten Bildes; ein Pasquill auf Alles, was nicht allein den gläubigen und frommen, sondern auch den ernsten Seelen heilig. Voltaire hat die Jungfrau auf den Kopf gestellt. Das ewig Weibliche zog er herab in den Staub, den Schlamm. Oder wurde er durch den Gegensatz hinabgezogen, durch das ewig Unweibliche?

Einzugehen auf den Inhalt und den Plan des Gedichtes, scheint unnöthig, ist auch kaum möglich, da selbst in der vorsichtigsten Umschreibung jede Wiederholung anstößig sein würde, und da, als Kunstepos betrachtet, die Pucelle eine kritische Behandlung nirgends erträgt. Voltaire hat es sich leicht gemacht. Seine „Pucelle" besitzt weder einen Helden, noch eine Heldin; vergleichsweise bleibt sogar die auf dem Titel genannte Hauptfigur im Hintergrunde. Auch die Handlung schlägt einen festen Gang an keiner Stelle ein, besteht vielmehr, das Recht der epischen Dichtung auf Episoden mißbrauchend, aus lauter Episoden: eine Reihenfolge von einzelnen, in Composition und Colorit einander vollkommen ähnlichen Scenen, die sich sammt und sonders um dasselbe Thema drehen. Was nach dem herkömmlichen Recept als unerläßlicher Bestandtheil jedes regelrechten Epos damaliger Zeit gilt, das Wunderbare, die Götter-Maschinerie, ersetzt Voltaire, — wie in der Henriade durch Allegorieen, — so in der Pucelle durch Heilige, die natürlich im Style des ganzen Werkes gehalten, das heißt: auf das Gröbste caricirt sind. Der Schauplatz wechselt in ausgelassener Willkür, versteigt sich einmal sogar in die Hölle, die aber nicht in Dante'schen Zügen dargestellt wird, ein ander Mal in den Palast der Königin Thorheit, dann wiederum in den Tempel des Ruhmes, oder in das

Zauberschloß des Hermaphrodix, dessen absonderliche Bestimmung der Name schon andeutet. Der heilige Dionysius, der Schutzpatron Frankreichs, und der heilige Georg, Schutzpatron Englands, kämpfen wie zwei gewöhnliche Landsknechte mit einander, wobei dieser jenem ein Ohr, und jener diesem die Nasenspitze abhaut. Erzengel Gabriel erscheint, um beide Schäden wieder gut zu machen, und zuletzt versöhnt der heilige Petrus die beiden ergrimmten Schutzpatrone. In diesem Style, styllos vielmehr bis zur völligen Auflösung, ohne Zügel und ohne Ziel, die historische und poetische Licenz bewußt und absichtlich in ausgelassener Frechheit übertreibend, fließt das sogenannte Epos durch volle einundzwanzig Bücher dahin, die nach einander entstanden, durch einander geworfen, bald verkürzt und bald vermehrt worden sind. Da gar kein epischer Faden vorhanden ist, um das Ganze zusammenzuhalten, kann der Dichter an jedem Punkte anfangen und aufhören. Mit derselben Willkür springt er auch aus dem, der abgeschlossenen Vergangenheit entnommenen Stoffe in die nächste Gegenwart hinein. Anspielungen, Ausfälle, Angriffe nach allen Richtungen zersprengen die ohnehin lockere Form, wo und wie es der Subjectivität des Dichters beliebt. Der heilige Ludwig und die Bourbonen kriegen ihr Theil so gut wie der strenge (féroce) Calvin; Ludwig der Fünfzehnte, „der Vielgeliebte und der Stillverachtete“, so gut wie seine Pompadour, „l'heureuse grisette, welche von ihrer Mutter für das Bett eines Generalpächters, und durch die Liebe für das des Königs erzogen wurde;“ Voltaire's mächtigste Beschützer, Richelieu, Villars, bis zu Friedrich dem Großen hinauf, so gut wie seine obscursten Gegner, mit welchen er gerade in persönlicher Fehde lag. Seine Heiligen und seine Helden beiderlei Geschlechts haben alle nur einen Charakter, eine Tendenz, seine Abenteuer sammt und sonders einen und denselben Ausgang: fleischliche Lust und Lüderlichkeit. Nicht gesättigt durch erotische Duette, malt uns der dichterische Faun, bei Gelegenheit der Erstürmung eines Nonnenklosters durch die Engländer, mit lüsternem Behagen die Scene einer Massenschändung behaglich aus. Zum Schluß wird die Pucelle mit genauer Noth gerettet aus den unnatürlichen Liebkosungen ihres — Reitthiers, eines geflügelten Esels, den ihr der heilige Dionysius bescheert.

„Damnatur ad bestias," schreit Abbé Maynard in gerechter Entrüstung auf. Aus einer Orgie entsprungen, ist das „Schandbuch" selbst die Orgie seiner Zeit; der Cancan der zusammenbrechenden Herrschaft von Cotillon-Deux; sittlich, staatlich, gesellschaftlich der Anfang des nahen Endes. „Après nous le déluge!"

Aber darin liegt gerade die ungeheuere Bedeutung des Werkes. Vom Standpunkt der absoluten Kritik beurtheilt, verschwindet Voltaire's Pucelle gänzlich; sie gehört nicht einer bestimmten Gattung an, läßt sich keiner Kategorie unterordnen, fügt sich in keinerlei Form. Nicht einmal als Gegensatz hält sie Stich neben wirklichen, großen, ernsten Heldengedichten; sie ist nicht zu nennen gegenüber der Odyssee, der Aeneide, dem Nibelungenlied, der Göttlichen Komödie, dem Verlorenen Paradies. Auch Ariost, auf den Voltaire und seine Sachwalter sich gern berufen, steht hoch über dem Vergleiche, wie besonders durch seine Sinnlichkeit ein gesunder Zug, ein südlich warmer Hauch geht. Eher würde Aretin dahin passen. Verwandte Erzeugnisse desselben Zeitalters, Boileau's Lutrin oder Vert-Vert von Gresset scheinen unschuldige Bilderbogen aus der Kinderfibel neben einem Höllenbreughel. Rabelais' Satire endlich, in Nuditäten und Cruditäten der Pucelle am nächsten kommend, darf doch auf die sittlich ernste Tendenz sich berufen, die allen ihren Ausschweifungen zu Grunde liegt. Die „Pucelle" ist weder ein komisches, noch ein satirisches Epos, auch nicht ein humoristisches, dergleichen die alte und die neue englische Literatur hervorgebracht hat, oder eine Travestie, da das Original fehlt. Sie ist ein Unicum, das seines Gleichen nicht hat und hoffentlich nicht finden wird, das an sich selbst gemessen werden will. Haben wir, bei Besprechung des Tartuffe, dies Lustspiel einen Vulcan genannt, so können wir das Bild bei der Pucelle wiederholen. Auch sie ist ein Vulkan, aber einer, der Schlamm, nicht Feuer, speit, eine Mofette, aus welcher alle schädlichen Gase der Zeit ausströmen.

Warum wir einen, im Lichte des heutigen Tages nicht mehr gefährlichen, kaum noch interessanten Schatten heraufbeschworen haben? Zunächst um die Reichhaltigkeit des Stoffes, mit welchem wir uns beschäftigen, darzuthun. Die Geschichte der Jungfrau ist ein unerschöpflicher Vorwurf für dramatische wie für epische Poesie. Wie

würde Walter Scott, wie Victor Hugo, die Meister im historischen Roman, jeder von seiner Seite, ihn aufgefaßt, jeder in seiner eigenthümlichen Manier ihn behandelt haben! Was hätte Hebbel, der sich lange mit einer Jungfrau von Orleans getragen, nach seiner Judith zu schließen, daraus gemacht! — „Eine Jungfrau nach Schiller?“ — Warum nicht? Der Stoff ist, wie gesagt, unerschöpflich, von allerlei Seiten anzugreifen; nicht bloß von der romantischen, der supranaturalistisch-katholischen, sondern auch von der historisch-realistischen. Die Gestalt der Heldin steht so hoch, daß selbst Voltaire's Caricatur den Adel und den Reiz derselben nicht hat zerstören können.

Daß es gerade ein Franzose gewesen, und zwar vorzugsweise der Franzose, welcher ein Heiligenbild aus der Chronik seines Volkes in eine Fratze verzerrte, dieser, auf den ersten Anblick unbegreifliche Widerspruch, — nach Maynard ein dreifaches Verbrechen: gegen die Religion, gegen die Moral, gegen den Patriotismus, — hat uns ebenfalls veranlaßt, seinen Ursachen nachzugehen. Die Sache liegt einfach und klar also. Voltaire, dessen persönliche Sympathieen für die Jungfrau von Orleans gelegentlich, in der Henriade wie in seinen historischen Schriften, unverkennbar ausgesprochen werden, konnte doch, sobald es sich um eine poetische Darstellung handelte, das Bild der Heldin nur mit seinen Augen, mit denen seiner Zeit anschauen und demgemäß anschaulich machen. Weder er noch seine Zeit glaubte mehr an Heilige, an Zeichen und Wunder. Ihr einziger Glaube war der Unglaube. Auch an weibliche Reinheit glaubte Niemand im Zeitalter des Puders, der Reifröcke, der Schminke, der Schönpflästerchen. Die Frauen, mit denen der Regent, Richelieu, auch Voltaire zu thun gehabt, mögen in der That den Weibsbildern in der Pucelle geglichen haben, wie ein faules Ei dem andern. Diese vorherrschende Signatur der Zeit, Unglauben, Zweifel, Spott und Hohn, die Negation gegenüber allem Positiven und Transscendenten, war derjenige Charakterzug, auf welchen sie, diese Zeit, sich am meisten zu Gute that, den sie nach allen Richtungen hin offen zur Schau trug, in dem sie, im geselligen Leben wie in der Literatur, sich überbot und überstürzte. Die Jungfrau Schillers würde von einem solchen Publicum im Theater

als unmöglich ausgelacht, die Jungfrau Shakespeare's aus jedem Salon oder Boudoir als gemein hinausgeworfen worden sein. Für diese Zeit und diese Welt war die Pucelle Voltaire's die einzig mögliche, einzig wirksame. Sie fand Frauen nach der Natur gezeichnet, die, unbedenklich für sich, wie unbeschadet ihres Werthes für andere, aus einer Hand in die andre gehen, dem Ehemann, und wär' er ein König, die stattlichsten Hörner aufsetzen, sich dem Feinde des Landes ergeben und heute mit berühmten Rittern, morgen mit blutjungen Pagen auf der Landstraße abenteuern. Sie applaudirte, wenn die Heiligen und Schutzpatrone des eigenen Volks gleich burlesken Bettelmönchen herumvagabundiren und unsaubere Streiche spielen. Was die Verirrung im nationalen Sinne betrifft, so rühmte sich ja das philosophische Zeitalter ausdrücklich, auch ein kosmopolitisches zu sein, und da die dynastische Gesinnung des Volkes bis auf den letzten Funken erloschen war, hatte Niemand, kein Stand und kein Alter, etwas dagegen, das Haus Valois wie das Haus Bourbon mit Schmutz beworfen zu sehen.

Die ganze Tendenz und Natur der Pucelle, ihre typische, culturhistorische Bedeutung, sowie den ungeheueren Abstand zwischen 1750 und 1800, zwischen französischem Nihilismus und deutschem Idealismus, zwischen Voltaire und Schiller, hat der Letztere selbst scharf und klar bezeichnet, indem er, gerade um die Zeit, da seine Jungfrau erschien, 1801, das nachfolgende Gedicht veröffentlichte.

„Voltaire's Pucelle und die Jungfrau von Orleans.“

Das edle Bild der Menschheit zu verhöhnen,
Im tiefsten Staube wälzte Dich der Spott;
Krieg führt der Witz auf ewig mit dem Schönen,
Er glaubt nicht an den Engel und den Gott,
Dem Herzen will er seine Schätze rauben,
Den Wahn bekriegt er und verletzt den Glauben.

Doch wie Du selbst aus kindlichem Geschlechte,
Selbst eine fromme Schäferin wie Du,
Reicht Dir die Dichtkunst ihre Götterrechte,
Schwingt sich mit Dir den ew'gen Sternen zu,
Mit einer Glorie hat sie Dich umgeben,
Dich schuf das Herz, Du wirst unsterblich leben.

Es liebt die Welt das Strahlende zu schwärzen
Und das Erhab'ne in den Staub zu zieh'n;
Doch fürchte nicht! Es giebt noch schöne Herzen,
Die für das Hohe, Herrliche entglüh'n.
Den lauten Markt mag Momus unterhalten,
Ein edler Sinn liebt edlere Gestalten.

V.

Man athmet reinere Luft, wenn man aus der Pucelle Voltaire's emporsteigt zu Schillers Jungfrau. Gleich ihrer Namensschwester im Berner Oberland überragt sie, das Haupt umflossen von dem sonnigen Aether idealer Poesie, das Flachland und das Mittelgebirge rings umher, und mit berechtigtem Stolze mißt jedes deutsche Auge den ungeheueren Abstand zwischen dem Werke Schillers und allen übrigen Bearbeitungen desselben Stoffes, auch den Nachbildungen in fremder Sprache, wie denn insonderheit des Franzosen Soumet kümmerlich-verkünstelte Nachahmung das Original nicht entfernt erreicht und, sehr bezeichnender Weise, auch das große Talent der Rachel an der Darstellung der Hauptrolle scheiterte.

Schillers Jungfrau von Orleans ist, vergleichsweise rasch, in Einem Zuge, geschrieben worden vom Hochsommer 1800 bis zum Frühjahr 1801. Noch warm von den Erfolgen der Maria Stuart, geht der Dichter unmittelbar nach deren Vollendung an die neue Arbeit. Vielleicht hatte er vom Bilde der schottischen Maria noch einige Lichtfarben auf der Palette, die für die glaubensgenössische französische Heldin sich eignen mochten. Denn ein bestimmter Zusammenhang des Vorwurfs mit den öffentlichen Zuständen der Zeit dürfte kaum anzunehmen sein, obwohl ab und zu darauf hingedeutet worden, daß Schiller durch die über das alte deutsche Reich hereinbrechende Fremdherrschaft der Franzosen auf die Geschichte der Befreiung Frankreichs durch das Mädchen von Orleans geführt worden sei. Daß er, von den Räubern bis zum Tell, nicht ein Stück geschrieben, auch in seinen übrigen Werken kaum eine Zeile, worin nicht für die höchsten Güter der Menschheit, Freiheit und Gesittung, unmittelbar oder mittelbar, gekämpft wird, das ist und bleibt ja wahr. Allein diese Stimmung und Richtung des ganzen Dichters

fließt gewiß mehr aus seiner eigensten, innerlichen Natur, als aus äußerlich gegebenen Anregungen. In seiner Jungfrau liegt keine politische Tendenz verborgen, keine gegen Napoleon gekehrte Spitze, so wenig wie der romantische Charakter des Stückes durch die Einwirkungen Calderons, mit welchem sich der Dichter gerade damals beschäftigte, zu erklären ist. Mit gewohntem Tiefblick erkannte der deutsche Dichter, daß aus der spanischen Poesie, „dem Product eines anderen Himmels und einer ganz anderen Welt," für die deutsche nicht viel zu holen ist, „weil wir," so schreibt er an Körner, „mehr philosophische Tiefe und mehr Wahrheit des Gefühls als Phantasiespiele lieben."

Spanischen Ursprungs ist also das romantische Element in der Jungfrau keineswegs. Und doch hat sie Schiller ausdrücklich „eine romantische Tragödie" getauft; er, der streng gewissenhafte und tiefsinnige Meister, welcher die meisten seiner Werke durch ein prägnantes Beiwort auf dem Titelblatt von vornherein zu bezeichnen pflegte, gleichsam mit einer Vorzeichnung die Tonart des Ganzen ankündigend. Fiesco heißt ein republikanisches Trauerspiel, Kabale und Liebe ein bürgerliches, Don Carlos und Wallenstein ein dramatisches Gedicht, Räuber und Tell ein Schauspiel, die Huldigung der Künste ein lyrisches Spiel, und in allen diesen verschiedenen Kategorien ist Form und Wesen, Inhalt und Gattung des Stückes treffend charakterisirt. Warum, da die Nachbarn der Jungfrau, Maria Stuart und Braut von Messina einfach Trauerspiele heißen, warum heißt sie eine romantische Tragödie? Ich meine: um sie von der Historie, vom geschichtlichen Drama bestimmt und klar abzulösen, aus welchen sie doch unläugbar hervorgegangen ist, und um den Standpunkt des Dichters gegenüber seinem Stoffe festzustellen.

Nachgewiesen ist, auch wenn es nicht aus dem Werke klar ersichtlich würde, daß Schiller die Historien Shakespeare's gekannt hat. Er schreibt am 28. November 1797 an Goethe: „Ich las in diesen Tagen die Shakespeare'schen Stücke, die den Krieg der zwey Rosen abhandeln, und bin nun, nach Beendigung Richards des Dritten, mit einem wahren Staunen erfüllt . . . . . Der Mühe wäre es wahrhaftig werth, diese Suite von acht Stücken mit aller Besonnenheit, deren man jetzt fähig ist, für die Bühne zu bearbeiten. Eine

Epoche könnte dadurch eingeleitet werden.“ Worauf Goethe, Tags darauf schon, antwortet: „Ich wünsche sehr, daß eine Bearbeitung der Shakespeare'schen Productionen Sie anlocken könnte. Da soviel schon vorgearbeitet worden, und man nur zu reinigen, wieder aufs neue genießbar zu machen braucht, so wäre es ein großer Vortheil.“ — Möglicher Weise liegt in diesen Zeilen der erste Keim der Jungfrau. Schiller, der sicherlich mit andern Augen las als ein Alltagsleser, auch als ein Recensent von Profession, wurde durch die englischen Königsdramen angeregt, und zwar auf einer Seite, die, nach Fiesco und Don Carlos zu urtheilen, bis dahin nicht seine starke gewesen: der historischen. Seiner ernsten Natur nach mußten ihn die humoristischen Stücke jener „Suite“, die ersten Heinriche, mit Falstaff und Compagnie, weniger anmuthen, als Heinrich der Sechste, das imposante, dreitheilige Werk, in welchem die ganze Reihe gipfelt und die Peripetie der riesenhaft gewachsenen Handlung sich vollzieht. Wer weiß, ob nicht gleich auf den ersten Blick, von allen auftretenden und vorübergehenden, kämpfenden und leidenden, mordenden und gemordeten Personen, so viele ihrer sind, die Pucelle, Joan of Arc, dem deutschen Dichter am sympathischesten entgegen kam? Ob nicht vor seinem Auge, dessen intuitive Kraft ihres gleichen nicht hat, durch die rohen Umrisse des Shakespearischen Geschichtsbildes die ideale Lichtgestalt durchbrach, in welcher er, Schiller, das Wundermädchen sah? Daß erst drei Jahre nach der Entdeckung des verloren gegangenen Hortes historischer Dramatik dessen Wirkung auf Schiller zu Tage tritt, spricht durchaus nicht gegen das Vorhandensein dieser Wirkung an sich, die sich, meines Erachtens, in den späteren historischen Dramen Schillers überall und unverkennbar geltend macht. In Maria Stuart, in der Jungfrau, im Tell ist handgreiflich der historische Zug ein ungleich stärkerer, als in den Jugendwerken und selbst in Wallenstein. Der Unterschied offenbart sich nicht nur im Wesen der Stücke, die sich treuer der Geschichte anschließen, sondern auch in der Composition der Formen, welche breiter, energischer und selbstständiger erscheinen. Wer ermißt, wie viel von diesem Wachsthum auf Shakespeare's Schule, wieviel auf des Dichters eigene Entwickelung fällt?

So vorherrschend und einseitig wird jedoch der historische Zug

nirgends, daß er den Dichter unter das Gebot des Stoffes stellte. Schiller hat keine Historien im altenglischen Style schreiben wollen, dialogisirte Chroniken, in denen die poetische Kunstform mehr oder weniger, mitunter ganz und gar aufgelöst wird. Der Dichter wahrt sich überall, auch in der Jungfrau, sogar in ihr entschiedener als in Maria Stuart und im Tell, das Recht seiner Subjectivität, der freien Gestaltung des überlieferten Stoffes, die Selbstherrlichkeit seiner Standpunkte, seiner Intentionen. Demnach kann auch seine Jungfrau nicht mit der Shakespeare'schen identisch sein; sie muß unter seinem Auge, in seiner Hand eine wesentlich andere werden, als sie in Heinrich dem Sechsten, erster Theil, gewesen. Gleichviel, wie Schiller persönlich über den Charakter seiner Heldin gedacht, ob er an ihre Sehergabe, ihre wunderthätige Kraft geglaubt oder nicht, was er von ihrem ekstatischen Zustand gehalten, ekstatisch in zwei Richtungen: der religiösen und der nationalen. In seiner Dichtung wird sie dargestellt als ein Wesen höherer Art; sie erscheint halb im Zwielicht mittelalterlicher Weltanschauung, halb in idealischer Verklärung; schwebend zwischen Himmel und Erde, diese verstanden als der feste Boden der Geschichte und ihrer Thatsachen, jener als ein übersinnliches Gebiet, in welches Handlung und Charakteristik hineinragen und sich zum Schlusse gewissermaßen verlieren. Diesen Grundton des ganzen Stückes hat Schiller mit der Bezeichnung „romantisches Trauerspiel" bestimmt anschlagen wollen, und demgemäß haben wir dasselbe aufzufassen, zu beurtheilen, sowohl in seinen Vorzügen wie in seinen Schwächen.

Daß von Seiten der streng-historischen, der realistischen Kritik Einwendungen gegen dasselbe erhoben worden, kann nur natürlich erscheinen. Dagegen darf es Wunder nehmen, daß gegen die Jungfrau gerade die neu-romantische Schule, die Schlegel und Tieck, sich erklärten, die doch ihr eigenes Princip, und zwar verherrlicht, hier wiederfanden. Die von ihnen gemachten Ausstellungen, welche bald das ganze Stück, bald einzelne Scenen treffen, z. B. diejenige zwischen Johanna und Montgomery, zwischen Johanna und Lionel, die des schwarzen Ritters, den Schluß, — führen sich vielleicht zurück auf die Negationslust der Romantiker, namentlich den klassischen Dioskuren gegenüber, und auf den Cultus Shakespeare's, den sie

auf den Schild gehoben, dessen Ueberlegenheit also überall, auch über Schiller, betont werden mußte.

Wir brauchen uns auf die Erörterung dieser, sei es angeblichen, sei es wirklichen Mängel nicht näher einzulassen und können auch eine detaillirte Analyse des allbekannten Stückes ersparen, nachdem wir in der Parallele mit dem Shakespeare'schen die hervorragenden Eigenthümlichkeiten beider, sowohl in Aehnlichkeiten wie in Contrasten, bereits beleuchtet haben. Wohl aber möchten wir darauf hinweisen, daß kaum ein anderes Schiller'sches Drama von der Bühne herab so rasch und so tief gewirkt hat, als die Jungfrau. Das Theaterpublicum, welches als solches auf ästhetische Streitfragen, — geschlossenes oder freies, historisches oder romantisches, realistisches oder idealistisches Drama, — nicht eingeht, wohl aber ein beinah untrügliches Gesammtgefühl und Endurtheil über Werth und Wirkung einer dramatischen Dichtung besitzt, ist gerade der Jungfrau mit bevorzugender, begeisterter Hingabe entgegengekommen. Ueber siebenzig Jahre beherrscht sie das deutsche Theater, an Popularität dem Don Carlos und Wallenstein weit überlegen, dem Tell und der Maria Stuart gleich, an durchschlagendem Eindruck nur den Räubern, in einzelnen Stellen allenfalls Cabale und Liebe nachstehend. Bereitwilliger als allen übrigen Dramen haben sich ihr die Pforten unserer Schauspielhäuser aufgethan, obwohl das Stück mit ungewöhnlichen Ansprüchen auf Personal, Statisterie, Decorationen, Requisiten u. s. w. anpochte. Die Titelrolle ist das Paradepferd sämmtlicher erster und letzter Liebhaberinnen geworden, und das Schulpferd sämmtlicher weiblicher, kindlicher, kindischer Eleven unserer Conservatorien und Akademieen. Ach ja, — Johanna geht, und immer kehrt sie wieder.

Was erklärt diesen so ganz besonderen, anhaltenden, imposanten Erfolg, der bei dem ersten Erscheinen des Stücks sich zu stürmischen Ovationen für den Dichter gestaltete, wo er persönlich den Aufführungen beiwohnte, und der sich heutigen Tages wiederholt, so oft und wo immer das Theater seine Schuldigkeit für die Jungfrau thut? — Die Eigenart des Stückes; der Inhalt; die Tendenz; die Form; die Heldin; die Sprache!

Die Jungfrau ist, obgleich romantisch, ein historisches Stück;

und der Reiz des Wahren, Wirklichen, Wesenhaften — All is true, rühmten die englischen Historien ausdrücklich von sich, — dieser Reiz veraltet niemals, wird durch kein freies Phantasiespiel, keine Erfindung, keinen noch so sinnigen Witz überboten. Mit der Freiheit, die dem historischen Drama nicht bloß zusteht, sondern nothwendig ist, entfaltet sich das wunderbare Werk in voller, majestätischer Breite; seine Handlung, zwei große Völker im Ringkampf darstellend, umfaßt ein räumlich und zeitlich großes Gebiet, wechselt Zeit und Schauplatz in bunter Folge, führt Massen-Entfaltungen in Gefechten, in Aufzügen, Hof- und Staats-Actionen, als gebotene, nicht als willkürlich beigegebene Zuthat mit sich. Und schauen ist und bleibt nun einmal der erste Zweck des Zuschauers; danach heißt er, danach heißt die Schaubühne. Mitten in diesem eisernen und goldenen Getümmel und Gewimmel steht, als Hauptgestalt, von welcher alle Strahlen ausgehen, zu welcher sie alle zurückkehren, das rührende Bild eines schlichten Mädchens, das vom Hirtenstabe zum Königsscepter aufsteigt, das aus dem höchsten Triumphe in das qualvollste Martyrium stürzt. Die Ziele, um welche gestritten und gelitten wird, es sind die erhabensten, für welche die menschliche Brust sich begeistert: Freiheit und Ehre des Vaterlandes, gerettet durch eine Jungfrau, die unter dem allgemeinen Kampfe ihren eigenen auskämpft, den für ihr Magdthum, ihre Reinheit. Endlich das Colorit des Gemäldes, die Sprache Schillers! Erklärt dies alles nicht mehr als genügend die Wunder, welche die Jungfrau von Orleans bis zur Stunde thut? In Deutschland, obwohl sie eine Französin ist? Bei uns sogar mehr als irgendwo?

Unter uns gesagt: sie könnte noch mehr thun, wenn auf dem Theater mehr für sie geschähe, als was eben Schuldigkeit ist. Nicht mehr in der Ausstattung mein' ich. Seit Ifflands Vorgang, der — keineswegs gegen die Intentionen des Dichters und die Interessen des Stückes, wie uns einfältige Puritaner haben weiß machen wollen, sondern zu beider Nutzen und Frommen, — dem Krönungsfest außergewöhnliche Opfer gebracht hat, läßt sich jedes Theater die Jungfrau „was kosten“. Sie hat ihre Ausstattung, wie es einer Jungfrau ziemt. Sie ist ein Sonntagsstück, trotz der größten Oper. Aber der Text, der Text!! Er ist, seit Menschengedenken, schlimmer

verstümmelt, als die censurwidrigste Tendenz-Kömödie. Warum? Der lieben „Kürze" zu Gefallen. Mehr als drei Stunden darf nun einmal der Theater-Abend bei Schauspielvorstellungen nicht dauern. Was drüber ist, ist vom Uebel. Fort damit! Entstehung, Verlauf, Verwickelung, Entwickelung, Ende einer welthistorischen Begebenheit — innerhalb drei Stunden, inclusive Zwischenact. Feine, psychologische Motivirung in einem intimen Familiendrama, Anfang und Abschluß räthselhafter Seelenkämpfe, Verderbniß oder Läuterung menschlicher Naturen, — binnen drei Stunden, inclusive Zwischenact. Der Oper mit ihren Pauken und Trompeten wird, wie selbstverständlich, mehr Spielraum, will sagen: Spielzeit eingeräumt. Meyerbeer und Wagner brauchen vier, fünf Stunden, zwei, drei Tage. Habeant sibi. Das Schauspiel begnüge sich mit drei Abendstunden, so die höchste Tragödie, wie das großartigste Effectstück. Mehr ist nicht auszuhalten. Vom Schauspieler? Ei was, vom Zuschauer, der sich die Erlaubniß nimmt, um einen Act, die Exposition, regelmäßig zu spät zu kommen, dafür aber zur Sperrstunde pünktlich expedirt sein will.

Auf diesem Prokrustes-Bett theatralischer Routine sind der Jungfrau von „einrichtenden" und „streichenden" Handlanger-Fäusten abgehauen worden: ein gutes Stück des Prologs, den der Dichter feinfühlend und weise vorausgeschickt, um das idyllische Vorleben seiner Heldin als Grundlage und als Gegensatz ihrer öffentlichen Wirksamkeit zur Anschauung zu bringen, und um zugleich das Elend Frankreichs durch den Mund einfacher Landleute ergreifend schildern zu lassen; die halbe Rolle der zu einer Nebenfigur zusammengezogenen Königin Isabeau, obwohl in ihr ein Gleichgewicht im Stücke beruht; die Scene Johanna's mit Montgomery*), welche die spätere mit

*) Die Restitution dieser Scene würde bedingt sein durch gänzliche Umarbeitung. Sie ist in Trimetern geschrieben, — obendrein in recht schwachen Trimetern, — und fällt schon dadurch aus dem Rahmen des Stückes störend heraus. Schiller war, da er die Jungfrau schrieb, mit Studien antiker Versmaße eifrig beschäftigt, in deren Nachbildung er denn freilich weniger glücklich gewesen als mancher Epigone. Man vergleiche Platens oder Geibels Dichtungen in antikem Metrum.

Lionel eigentlich erst in das rechte Licht stellt; ab und zu die ganze Erscheinung des schwarzen Ritters, die denn freilich ein wunderliches Räthsel bleibt und, wo sie, nach landesüblichem Gebrauch, durch Talbot dargestellt wird, zum Unsinn wird; das sinn- und gemüthvolle Zwiegespräch Johanna's und der Agnes Sorel vor der Krönung zu Rheims; nicht zu gedenken der einzelnen Schönheiten, Gedanken, Reflexionen, Sinnsprüche, die dem unerbittlichen Rothstift zum Opfer gefallen, — immer nur, um der Polonius-Kritik zu begegnen: this is too long, für die freilich kein anderes Hilfs- und Heilmittel übrig bleibt, als das von Hamlet empfohlene Scheermesser des Barbiers.

Ich glaube, es wäre des Versuches werth, eine Revision des Textes der Jungfrau zum Gebrauch der deutschen Bühne vorzunehmen.

VI.

Verzagt nur und widerstrebend gehen wir an den letzten Punkt unserer Untersuchung, die Achillesferse der Jungfrau, den fünften, respective sechsten Aufzug. Schiller hofmeistern, Schiller fortsetzen, mit Schiller collaboriren oder gar concurriren: — das sind halsbrechende Aufgaben. Und dennoch muß es gesagt sein: der Schluß der Jungfrau ist poetisch und theatralisch unbefriedigend, wie er unhistorisch ist. Die Dichtung hat vielmehr keinen Abschluß. Eigentlich ist das Stück aus, als die Jungfrau, vom Vater verflucht, vom König verbannt, vom Volk verlassen, in's Elend wandert. Hat es doch ein deutscher Kritiker naiv ausgesprochen: Von da an hört das Schicksal der Jungfrau auf, tragisch zu sein ......

Möge der gute Freund und schlechte Musikant verzeihen, wenn ich zu erwidern wage: Von da an fängt das Schicksal der Jungfrau erst an, tragisch zu werden. Schillers Jungfrau hört allerdings auf mit dem fünften Act, weil der sechste, — dieser famose letzte Act, der selbst dem bewährten Meister so selten gelingt, — auch hier mißrathen, nur äußerlich angefügt ist. Desinit in piscem mulier formosa superne. Nur wer diesen Schlußact einmal auf

der wirklichen Bühne hat in Scene setzen müssen, — die untrügliche Probe auf die „Richtigkeit" eines Theater-Exempels — nur der weiß, auf wie schwachen Füßen der Act steht. Die Jungfrau ist gefangen, in den Händen der Engländer, von Königin Isabeau bewacht, angeschmiedet an einen Pfeiler in einem Wartthurm, „der oben eine Oeffnung hat". Draußen stürmisches Geschrei der Engländer, die den Tod Johanna's verlangen, und Lärm einer zwischen Engländern und Franzosen sich vorbereitenden Schlacht. Von dieser Schlacht sieht der Zuschauer nichts; sie wird beschrieben durch einen Soldaten auf der Warte, während Johanna in ihre Ketten schäumt. Entweder ist Johanna im Vordergrunde, dann hört man den Soldaten nicht, der „zurück", d. h. nach dem Hintergrunde sprechen muß. Oder der Soldat steht vorne, Johanna hinten, und dann sind ihre simsonischen An- und Ausrufungen verloren. Mit einem verzweifelten Ruck zerreißt die Gefangene ihre „centnerschweren" Bande, stürzt, an Isabeau und ihren Wächtern unbemerkt, unverfolgt vorüber, aus dem Thurm hinaus, hinunter in die Schlacht, befreit und rettet noch einmal den gefährdeten König, wird dabei auf den Tod verwundet, und stirbt, nicht mehr verachtet und verstoßen,

Bei Deinem Volk, Johanna, bei den Deinen,

. . . .

In Deiner Freunde, Deines Königs Armen,

ihre Fahne in der Hand, in einer Vision, die ihrem brechenden Auge des Himmels goldene Thore geöffnet und darin das Bild ihrer Schutzpatronin, der Jungfrau mit dem Sohn an ihrer Brust, zeigt, die ihr liebend die Arme entgegenstreckt.

Das ist ein opernhaftes Ende, nach keiner Seite zu rechtfertigen, ebenso unmotivirt wie unwirksam. Dadurch aber rächt sich der Fehler an der Wahrheit, die Gewaltthat gegen die Geschichte, welche über alle poetische Licenz hinausgehen. Der historische Dichter darf in Hauptpersonen, in Hauptsachen der Geschichte nicht untreu werden. Wie, wenn Schiller seine Maria Stuart, statt auf dem Schaffot, unter dem Dolch des Mörders oder durch Selbstmord hätte enden lassen?! Wenn Egmont, durch Clärchen befreit, mit

ihr auf- und davongegangen wäre?! Dergleichen Abweichungen des dichtenden Menschengeistes vom vordichtenden Weltgeiste gehen immer übel aus. Nur dieser hat Recht. Die Jungfrau muß ihr Schicksal vollenden, muß durch englischen Richterspruch auf dem Scheiterhaufen zu Rouen untergehen. Ihr poetisches Ende und ihr historisches Ende müssen zusammen fallen, da es kein poetischeres giebt als das historische, da jedes unhistorische ein unpoetisches ist, sei es wie es sei.

Diesen Satz darf man, ohne eine Impietät zu begehen, aussprechen, nachdem nachgewiesen worden, daß Schiller selbst alles Ernstes an ein anderes, ein der Historie folgendes Ende seiner Jungfrau gedacht hat. Es existirt ein Brief von ihm, aus dem November 1801, also nach Veröffentlichung der Jungfrau geschrieben, worin es heißt: „Ich hatte Anfangs dreierlei Pläne bei der Bearbeitung dieses Stoffes, und gestattete es die Zeit und das kurze drängende Leben, so würde ich die beiden anderen gleichfalls ausführen. Besonders lockend war mir der Gang des Stückes, wo ich ein treues Gemälde der damaligen ruchlosen Sitten und vor allen der gedankenlosen Ausgelassenheit am üppigen Hofe des Dauphins mit den Angriffen der Engländer und mit der Entschlossenheit des begeisterten Mädchens ganz anders contrastirt hätte als jetzt, wo ich den Dauphin nur schwächlich und in dieser Schwächlichkeit liebenswürdig schildern durfte. Dann würde auch die Johanna in Rouen verbrannt sein." Die Echtheit dieses Briefes ist allerdings bestritten worden, allein nur aus inneren Gründen, die keineswegs stichhaltig sind. Man gibt es für unmöglich aus, daß ein Dichter von Schillers Meisterschaft dreierlei verschiedene Schlüsse für ein und dasselbe Stück im Sinn getragen habe. Als ob nicht, umgekehrt, in der souveränen Gewalt über den eigenen Stoff, in der Fähigkeit, ihn verschiedenartig zu gestalten und abzuschließen, ein Beweis der Meisterschaft läge! Als ob nicht jeder Dichter, einen Schiller nicht ausgenommen, erst dann vollständig und allseitig sein Werk übersehen und beurtheilen könnte, wenn es fest und fertig vor ihm steht, sei es in dem unbestechlichen Lichte der Bühne, oder, schwarz auf weiß, in dem, keine Illusion mehr zulassenden, alle Schwächen scharf herauskehrenden Buchstaben des Druckes! Ich

denke, beim Maler, beim Bildhauer ist es genau derselbe Fall. Erst wenn es zu spät ist, es anders zu machen, erkennt der Künstler, wie er es hätte machen sollen, um es recht zu machen.

Gehen wir einmal dem Fingerzeige Schillers auf eine historische Jungfrau nach, die keine „romantische“ ist, deswegen aber doch eine poetische bleibt, oder erst recht wird.

Schon in der Exposition schlage ich eine Aenderung vor. So blendend schön der Prolog, in den berühmten Monolog auslaufend, das Stück einleitet, trägt er doch für das Drama einen zu lyrischen Charakter. Die Hirtin aus dem Dorfe Domremy spricht minder gerührt, minder lang. Sie muß, statt eines rhetorischen Abschieds von der lebendigen Idylle im Vaterhause, eine wilde Flucht aus letzterem, nach tiefem Kampfe mit sich und offenem Bruch mit der Familie, heimlich in's Werk setzen. Als drängendes Motiv kann meinetwegen ihr Sieg über den „Tigerwolf“ eingeschoben werden, der, aus dem Ardennerwald herabgestiegen, die Heerden der lothringischen Bauern decimirte. Die Jungfrau hat ihn mit dem Schäferstabe erschlagen, wobei sie selbst am Arm verwundet worden. Die Bestie liegt todt am Boden, umringt von den scheu dreinblickenden Landleuten, welche zwischen Bewunderung der Heldin und Furcht vor der Zauberin schwanken. Das eigene Blut hat Johanna berauscht, der Sieg über das Raubthier ihre Kraft entfesselt. Sie sieht im Wolf die Engländer, in ihren Lämmern die Franzosen. Der Geist kommt über sie, die oft gehörten Mahnrufe wiederholend. Vergeblich widerstrebt, warnt, fleht, droht der Vater. Sie muß. Mit einbrechender Nacht entflieht sie, geleitet von Claude, der aber nicht als sanfter, treuer Naturbursch gedacht wird, sondern als ein wüster Gesell, Wilddieb, Schmuggler. Aller Wege und Schliche im Gebirge kundig, führt er Johanna, die er schon lange brünstig begehrt und umworben hat, durch das englische Lager an den Hof des Dauphins. Man sieht: ich lege das Bild der Jungfrau von vorn herein auf eine starke Natur an, die Virago in der Virgo betonend. Das mag nach Realismus schmecken; unnatürlich ist es nicht. Denn die Hellseherin braucht ja nicht eben hysterisch zu sein. Johanna muß vielmehr auch physisch ein kräftiges Weib gewesen

sein. Sie stand, so berichtet uns ihr Proceß, nicht unter dem Gesetze der Weiblichkeit. Sie war ein Ausnahmswesen, darum aber weder ein Mannweib noch ein unreifer Schwächling. Neben ihr führe ich in Claude den „Verräther“ ein, von dem die Chronik meldet, daß er die Jungfrau gestürzt habe.

Den Hof des Dauphins fasse ich, wie Schiller will, nach der Geschichte auf: von ruchlosen Sitten, ausgelassen, über den sicheren Verlust der Herrschaft und der nationalen Ehre in frivolem Uebermuth sich hinwegsetzend; der Anfang des Endes der Valois. An der Seite des charakterlosen Karl steht Agnes Sorel, nicht die kindliche, liebenswürdige, sogar edle und opfermuthige Sorel Schillers, des Dauphins Freundin, die Beschützerin der Jungfrau, sondern die Mätresse, wie sie sein soll: üppig, gewaltthätig, herrschsüchtig, vom ersten Auftreten Johanna's an deren Feindin, eifersüchtig auf sie, ihr Verderben planend, — die Buhlerin neben der Jungfrau, die Weltdame neben dem Landmädchen, der Dämon neben dem Engel. Auf ihrer Seite stehen, sobald die Gegensätze sich ausgebildet haben und auf einander platzen, der Herzog von Alençon, in Kabalen und Intriguen wohl bewandert, ein Bischof oder Beichtvater, der überall unkirchliche Zauberwerke wittert und auf Hexenprocesse brennt, untergeordnete Höflinge allerlei Schlags. Zu Johanna hält der Bastard von Orleans, ein Ritter ohne Furcht und Tadel, mit dem kriegslustig und patriotisch gesinnten Theil des Adels; bald auch das Heer, das Volk. Sie wird dadurch die nationale Heldin, während in dem Bilde Schillers mehr ihre dynastische Begeisterung vorwaltet. In diesen Zwiespalt und in das lockere Treiben des Hofes muß der Zuschauer unmittelbar hineinblicken, das „treue Gemälde“ der Zeit auf dem Theater sich entrollen. Ein „Liebeshof“, von dem bei Schiller nur erzählt wird, gibt dazu schickliche Veranlassung. Galante Minne-Abenteuer und dichterische Spiele kreuzen sich; das Reich der Sorel steht in voller Blüthe. Mitten hinein tritt mit eisernem Fuße Talbot, in eigener Person als Gesandter Englands, den Dauphin zur Ergebung, zum Verzicht auf die Krone auffordernd. Er wankt, der Untergang Frankreichs scheint entschieden, als der Bastard hereinstürmt mit der Kunde des ersten, durch die Jungfrau erfochtenen Sieges. Sie

selbst folgt nach, umjauchzt vom Volk und vom Heer, vom Hofe mißtrauisch und höhnisch empfangen. Karl nähert sich ihr, neugierig, lüstern, befangen. Die lange, geheime Zwiesprach beider, wie sie die Chronik berichtet, erweckt den Argwohn der Sorel. Der Kampf zwischen den Frauen beginnt, während die Jungfrau den Handschuh Talbots aufhebt, ihm neuen Krieg bis auf's Messer ankündigt und den Bastard mit seinen Genossen zu gewaltiger Erhebung mit sich fortreißt.

Der dritte Aufzug spielt im englischen Lager. Ein Kriegsrath, woran Isabeau, der Regent Herzog von Bedford, Talbot, Lionel und Andere theilnehmen, zeigt den Hader unter den Befehlshabern. Sie debattiren noch, als der Ueberfall der Jungfrau die Engländer in Schrecken, das Lager in Brand setzt. Es folgt ein wilder Kampf, in welchem Talbot fällt. Die Jungfrau bleibt Siegerin, aber im Zweikampf mit Lionel unterliegt sie. Ihr Herz hat gesprochen, das Weib ist erwacht. Diese plötzliche Liebe, welche Tieck so widernatürlich gefunden, scheint mir, — abgesehen von der poetischen Schönheit, — auch psychologisch durchaus motivirt. Die Erregung der Schlacht steigert jede Empfindung im Mann; wie nun erst im Weibe?

Im vierten Act belauschen wir, unmittelbar vor dem Krönungsfeste zu Rheims, Agnes Sorel in vertraulicher Unterredung mit Claude, der Johanna überall auf dem Fuße gefolgt ist und ihre Scene auf dem Schlachtfelde mit Lionel eifersüchtig beobachtet hat. Er verräth, in wüthender Leidenschaft, die Geliebte und ihren Bruch des Gelübdes: „Tod jedem Engländer!“ an die racheschnaubende Feindin, welcher er auch die Jugendgeschichte Johanna's, ihren Verkehr mit der Geisterwelt erzählt. Sofort wird der wankelmüthige König, Alençon, der Bischof, der auf Johanna's Erhebung neidische Adel von der Sorel aufgeboten. Die Verschwörung gegen Johanna bricht, nach der Krönung in der Kathedrale, auf offenem Marktplatze aus. Da alles Volk Johannen als der Retterin Frankreichs anbetend huldigt, erhebt sich die Sorel zur Anklage wider sie. Die Jungfrau wird höllischer Künste und verbrecherischen Einverständnisses mit den Englischen bezichtigt, zuletzt der Name Lionels ihr

in's Gesicht geschleudert. Sie verstummt, sinkt zusammen. „Sie bekennt", triumphiren ihrer Gegner, und sie wandert, verbannt und verflucht, in's Elend.

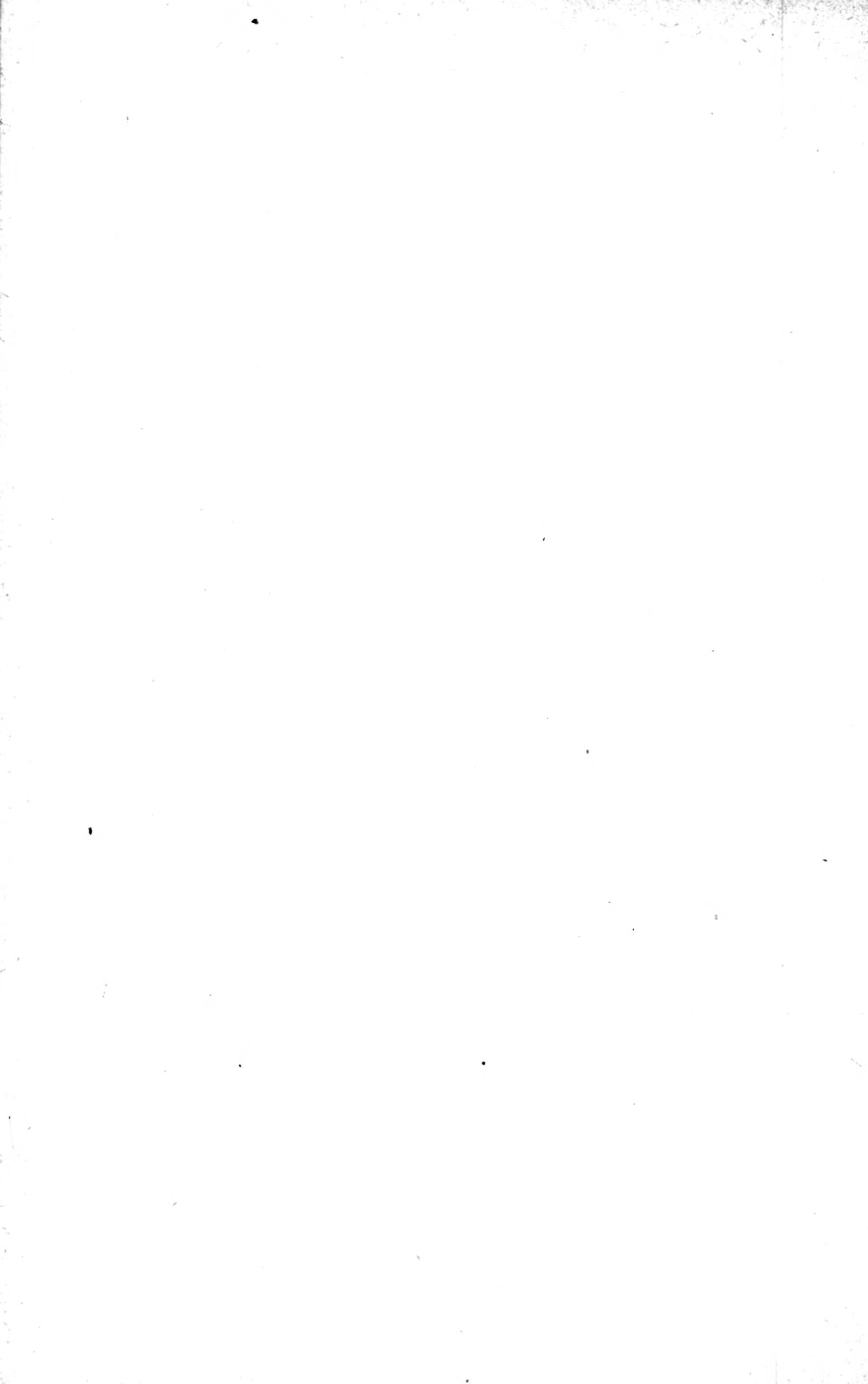
Wie sie den Engländern in die Hände gefallen, erfahren wir im letzten Aufzuge, der in Lionels Zelt beginnt. Er war es, der sie gefangen nahm und, zurückgebend was er empfangen, ihr Leben gegen seine Söldlinge beschützte. Eine Scene in höchstem pathetischen Style zeigt uns die Jungfrau im Kampf zwischen Pflicht und Liebe, bis in die glühendsten Ausbrüche verfolgend, was bei Schiller, ganz seiner Auffassung gemäß, nur angedeutet werden konnte. Dieser Schuld, den Erbfeind ihres Volks zu lieben, von ihrem Gelübde abgefallen zu sein, fühlt sie sich schuldig, und für dieselbe gibt es keine andere Sühne als Tod. Vergebens fleht, wirbt, stürmt Lionel; vergebens auch der Bastard, der als Parlamentär in das englische Lager gekommen war und die Gefangene auslösen wollte, um sie zu dem bereuenden König und ihrem trauervollen Volke zurückzuführen. Johanna weist beide standhaft ab und verlangt vor ihre Richter geführt zu werden. Das Stück schließt mit der, am Fuße des rauchenden Scheiterhaufens stattfindenden Gerichtsscene, in welcher noch einmal alle Contraste zusammenstoßen und Johanna auf der Höhe ihres Martyriums steht. Claude, als Zeuge gegen sie vorgerufen, gibt sich in Verzweiflung selbst den Tod, als sein Opfer festen Schrittes die Stufen ihres Sühne=Altars ersteigt. Unter den leisen Bußlitaneien der Priester fällt langsam der Vorhang, während aus Gluth und Rauch die weiße Taube der Sage emporschwebt . . . . .

Ob eine solche Jungfrau Erfolg in der Literatur und auf der Bühne haben würde, haben könnte? Ob überhaupt eine zweite Jungfrau nach und neben der Schiller'schen, eine Ilias post Homerum, möglich wäre? Ob endlich die romantische oder die historische Jungfrau den Sieg davontrüge? Diese Fragen sind eigentlich nicht zu beantworten, bevor nicht das deutsche Volk einen zweiten Schiller besitzt. Kein Epigone ringt um die Palme mit dem Klassiker, ohne von vorn herein im Schatten einer Niederlage zu stehen. Aber die Zeit wird kommen, wo die deutsche Nation und mit ihr die deutsche Bühne neue Klassiker gebiert, und zwar — ja

doch! — größere als sie bisher geboren. Diese Zeit bricht dann an, wenn das gegenwärtige oder das nächste Geschlecht, welches, so zu sagen mit der Muttermilch neue Weltanschauungen und ein neues Volksthum einsaugt, aus dem ehernen Alter des Kampfs in das goldene des Siegs tritt und nach erlangter politischer Mündigkeit und Mannhaftigkeit auch poetisch wieder zeugungsfähig wird.

Der zerbrochene Krug.

Eine Scherbe zum Kleistjubiläum 1877.



I.

Er hat viel Kopfzerbrechens verursacht, dieser zerbrochene Krug; so in der Kritik, wie auf dem Theater. Allerlei zünftige Meister und Altgesellen, unter ihnen auch manch' rechtschaffener Handwerksmann, sind daran gegangen, den Krug zusammenzuflicken oder ihn um ein weniges mehr zu zerstückeln; was aber nirgends und niemalen hat recht flecken wollen. Es gelang nicht, den Krug zu fassen; noch minder, ihn auf den Brettern so hinzustellen, daß er sich aufrecht hielt. Obgleich die deutsche Bühne, außer dem zerbrochenen Krug, nur ein klassisches Lustspiel besitzt, Lessing's Minna von Barnhelm — eines, aber einen Löwen, — ist der zerbrochene Krug kein Repertoirestück geworden. Im Gegentheil: er fiel bei seinem ersten Erscheinen entschieden durch und errang auch späterhin nur vorübergehende Erfolge; obendrein einzig und allein an denjenigen Orten, wo hervorragende Schauspieler dem lahmen Dorfrichter Adam auf die krummen Beine geholfen. Ihrer Seits fangen erst neuerdings die Aesthetiker und Literarhistoriker an, dem wunderlichen Werk unter den übrigen Schöpfungen des Dichters die richtige Stelle anzuweisen und jenes mit diesem in Zusammenhang zu bringen.

Wie kommt das?

Kleist, den ganzen Kleist, mit Haut und Haar, hat man geraume Zeit unter die Romantiker geworfen. In den meisten Compendien der Literatur-Geschichte steckt er noch da: neben den Schlegels, Tieck, Brentano, Novalis, Eichendorff, Zacharias Werner. Weil ins Käthchen von Heilbronn die geheimnißvolle Geisterwelt hineinragt, weil im Prinzen von Homburg Nachtwandelei eine Rolle spielt, deswegen ward der Dichter mit dem Stempel: „Neu-romantische

Schule“ kurz und gut gezeichnet. Und doch geht durch seine Dramen sowohl, wie durch seine Novellen ein realistischer Zug, tausendmal stärker, als er in Goethe und Schiller irgendwo sich findet. Und doch tönt aus seinen Stücken wie in seinen Novellen eine so mächtige, so charakteristische, so substantielle Sprache, wie sie weder vor ihm, noch nach ihm gehört worden. Der Prinz von Homburg ist das reifste, das reichste historische Schauspiel, welches wir bis zur Stunde besitzen; Michael Kohlhaas das Muster einer ächten Erzählung. Die Romantiker haben Novellen geschrieben, aber keine Erzählung. Die Romantiker haben Märchen dramatisirt, aber nicht ein einziges, reines, concretes Drama geschaffen. Der Grundsatz ihrer Schule heißt: den thatsächlichen oder geschichtlichen Inhalt einer Dichtung verflüchtigen, auflösen, zersetzen. Kleist hingegen verdichtet mit riesiger Kraft alle seine Stoffe, er dringt in die verborgensten Tiefen der von ihm geschilderten Naturen und holt Motive herauf, natur=wahre, vollblütig=menschliche Motive, an die ein Romantiker niemals gedacht. In seiner bis zur Gewaltsamkeit strammen und straffen Concentration ist er der vorzugsweise dramatische Dichter, in seiner poetischen Individualität der ausgesprochenste Realist. Nirgends eine Spur von Schönfärberei, Schönrederei, Schönthuerei; eher das rauhe Gegentheil. Wenn irgend ein Dichter mit Kleist verwandtschaftliche Aehnlichkeit hat, so ist’s Hebbel; in einzelnen Zügen etwan Grabbe; beide, gleich ihm, geborene Dramatiker. Aber zu den Klassikern gehört Kleist so wenig, wie zu den Romantikern. Jene haben sich in Körner fortgesetzt; welch ein Unterschied zwischen ihm und Kleist! Diese sind ohne Nachkommenschaft verschwunden; es wäre denn, daß man ein paar nachzügelnde Schatten aus der Schicksalstragödie an die romantische Schule anknüpfen wollte; ein immerhin lockerer Zusammenhang.

Seit man gelernt hat, den Dichter und seine Schöpfungen in solchem Lichte zu betrachten, erscheint auch der zerbrochene Krug weniger vereinzelt und räthselhaft. Das niederländische Gemälde hängt mit Fug und Recht neben dem altdeutschen Ritterstück Käthchen, neben dem Nachtstück Schroffenstein, neben dem Historienbild Prinz Homburg. In allen dieselbe breite Pinselführung, dieselbe effectvolle Färbung, derselbe energische Ton, dieselbe Technik endlich, die

den Meister verräth in der vollständigen Ausnutzung des Stoffes, sowie in der minutiösen Behandlung alles Beiwerks.

Woher die Idee des zerbrochenen Kruges stammt, hat Zschokke in seiner „Selbstschau" bekanntlich nachgewiesen. Bei ihm begegneten sich — es war in Bern, gegen 1801 oder Anfangs 1802 — Kleist, von seiner Pariser Reise zurückgekehrt, und Wieland, der Sohn des großen, greisen Oberon-Dichters. In dem Zimmer des ehrlichen Schweizers aus Magdeburg hing ein französischer Kupferstich, betitelt: Le Juge, ou la cruche cassée.

Dieser Kupferstich regte in dem schöngeistigen Kleeblatt den Gedanken eines Wettstreits an, in welchem Kleist durch ein Lustspiel, Zschokke durch eine Erzählung, Wieland junior durch eine Satire um den Preis eines zerbrochenen Kruges ringen sollten. Von Wieland's Lösung der Preisaufgabe hat uns die Chronik der Literatur nur den Titel aufbewahrt: Ambrosius Schlinge, eine Komödie in Versen, 1805 zu Braunschweig im Druck erschienen. Zschokke's Erzählung, unter dem Titel: Der zerbrochene Krug, in seine gesammelten Werke aufgenommen, behandelt den Stoff in Form einer provençalischen Dorfgeschichte, in der seiner Zeit beliebten breitspurigen, hausbackenen Manier des Verfassers, der sich übrigens genau an den in dem Kupferstich gegebenen Vorwurf hält und seine Geschichte in einer Gerichtsscene, seine Figuren in dem Bilde eines treulosen Dorfrichters gipfeln läßt. Dasselbe thut das Lustspiel Kleist's, welches dann nicht blos den Preis gewonnen, sondern ein unvergängliches Blatt in der Literaturgeschichte für sich erworben, und dadurch ein, wie es scheint werthloses, wenigstens in keiner Weise hervorragendes Kunstblatt, den Kupferstich, unverdienter Maßen mitverewigt hat. Das in seiner Art einzige, in jeder Art klassische Stück wird heuer, vom Tage der erstmaligen Aufführung gerechnet, 2. März 1808, neunundsechszig Jahre alt, der Dichter hundert. Beide sind seitdem und noch immer im Wachsthum begriffen, sowohl im Verständniß wie in der Wirkung beim Publikum.

Es ist lehrreich zu beobachten, wie grundverschieden die zwei Preisfechter eine völlig gleiche Aufgabe anfassen. Zschokke, der Epiker, erzählt. Wie sich das junge Liebespaar Mariette und Colin sucht und findet, um durch die Ränke des bösen Ortsrichters Haut-

martin getrennt zu werden; wie dieser Marietten's Mutter, Frau Manon, täuscht, Colin um seine Liebesgabe an Mariette betrügt und Mariette selbst irre macht, daß sie im Zorn den kostbaren Krug am Brunnen zertrümmert; wie Mutter Manon ihre Klage beim Richter anbringt; wie vor Gericht die Wahrheit an den Tag kommt, der Schuldige in's Loch, die Liebenden vor den Traualtar gerathen: das alles lesen wir nach einander. Es wird eben erzählt. Nicht so bei dem Dramatiker Kleist. Bei ihm steht alles nebeneinander da, fix und fertig; wir sehen, wie die Gegensätze unmittelbar zusammenstoßen, wie der Knoten sich aus vielen vielfarbigen Fäden schürzt, wie er gelöst wird ohne Gewaltstreich, durch planmäßige, von innen nothwendig erfolgende Entwickelung. Der Held, Dorfrichter Adam, ist ein passiver Held. Das Lustspiel zeigt uns, wie der alte Fuchs, zuerst in seinem Bau tief verkrochen, allmählich herausgetrieben wird. Nun beginnt die Hetze. Bald auf diese, bald auf jene falsche Fährte lockt der rothe Schlaumeier seine Verfolger, während er hinter jeden Busch am Wege, in jede Furche gewandt entschlüpft. Zuletzt, da keine List mehr fängt, da er von allen Seiten gepackt, geschüttelt, gezerrt wird, bricht er durch, über das verschneite Feld hinweg. Alles wird lebendig vor uns, alles ist charakteristisch, alles dramatisch. Wär' es ebenso, wenn Kleist, statt seine Handlung in einen Act, auf einen und denselben Schauplatz zu concentriren, sie getheilt, uns durch die Exposition in das Gemach Eva's geführt, den Richter Adam und seine unverschämte Werbung, Ruprecht in seiner eifersüchtigen Verblendung, Mutter Marthens Ingrimm über den vor unseren Augen zerbrochenen Krug gezeigt, und dann in einem zweiten Act in der Gerichtsstube, die Verhandlung nochmals, als Verhandlung, an dem Zuschauer vorübergeführt hätte? Auf diese allein, die Verhandlung in der Gerichtsstube, beschränkt sich der Dichter; jene, die Handlung, liegt in der Vergangenheit, und wird erst durch die sich kreuzenden Verhöre, Zeugen-Aussagen, Zwischenfälle, theils beabsichtigte, theils zufällige, auf's Neue gegenwärtig. Das Stück gehört zu der auf der Bühne weit verbreiteten, immer als wirksam sich bewährenden Gattung der Prozeßstücke. Entsprechender Weise legt deswegen der Dichter den Hauptnachdruck auf die dialektische Seite, so in der Form wie im

Stoffe, auf welcher Seite auch seine, des Dichters, Stärke liegt. Unerschöpflich in Erfindung, von Laune übersprudelnd, weiß er sein Thema mannigfaltig zu variiren, jede einzelne Stimme mit feinster Charakteristik zu führen, das Tempo bald bis zum Schleppen langsam, bald beschleunigt und stürmisch zu nehmen, Ensemblesätze von durchschlagender Wirkung einzuschieben, und nach den tollsten Seitensprüngen des Humors, nach gefährlichen Abirrungen und Dissonanzen, durch einen allgemein befriedigenden Schluß das Ganze vollharmonisch abzurunden. Die Unschuldigen werden aufgeklärt, versöhnt, vereinigt. Der Schuldige, zugleich in tiefer Ironie der Richter, geht mit Schimpf und Schande davon, wird jedoch, wie es das Lustspiel erheischt, noch immer geschont. Die charaktervollste Figur, eine ländliche Prozeßfreundin vom reinsten Wasser, endigt das Stück mit der Ankündigung, daß sie — weiter prozessirt, über ihren zerbrochenen Krug Berufung an eine höhere Instanz anmeldend. Und diese ganze künstlich verwirrte, wild bewegte Welt, sie dreht sich — wiederum in tiefer Ironie — um eine Scherbe. Aus dem dürftigen Stoffe, den ohnehin nicht eigene Wahl, sondern äußerlicher Zufall ihm zugeführt, schöpft der Dichter, der Dramatiker eine Fülle komischer Motive und Situationen, einen Reichthum an originellen, lebens- und naturwahren Personen, die glücklichsten scenischen Details, die übermüthigsten Dialog-Arabesken. Wahrlich, weder die dunkelste Tragik in Penthesilea, noch Käthchens lichte Romantik lassen Kleist auf einer glänzenderen Höhe erscheinen, als dies sein einziges Lustspiel, — (Amphitryo, der Fremdling, zählt nicht;) — eine einactige Bauern-Komödie; ein niederländisches Genrebild kleinsten Formats, aber von vollendeter Technik. Niemals ist der fünffüßige Jambus freier, charakteristischer behandelt worden; gerade das häufige Abreißen der Vers-Zeile, die hin- und hergeworfenen Satzbruchstücke, die man getadelt hat, bilden einen besonderen Reiz in der Sprache und fördern, richtig behandelt, die Wirkung ungemein.

Daß und wie das Stück empfangen worden, 1801, haben wir gesehen. Sein eigentliches Geburtsjahr dürfte kaum festzustellen sein. Es scheint, daß Kleist — wohl jeder Dichter thut's — seine Stoffe lange mit sich herumgetragen hat, und wie sein Erdenwallen unstät und flüchtig gewesen, ein Spiel des finstern Dämons, der

ihn zu frühem unnatürlichem Tode getrieben, so ist auch wohl sein dichterisches Schaffen regellos gewesen, an Ort und Stunde nicht gebunden, nach Impulsen des Augenblicks unterbrochen und fortgesetzt, spät und zögernd vollendet. Tieck, der ihn persönlich kannte, schreibt von ihm: „Er war gewissenhaft ängstlich in seinen Arbeiten; sie rückten nicht schnell vor; er änderte oft und arbeitete wieder um. Er selbst war am schwersten zu befriedigen.“ So schleppte er auch den zerbrochenen Krug mit sich aus der Schweiz nach Dresden, wo das Stück 1803 auftaucht, und vollendete es (wer weiß nach wie vielen Aenderungen?) erst um 1807 in Königsberg. Wenn ein Schauspiel das Licht der Welt erblickt an dem Tage, an welchem es hinter dem Lampenlicht zum ersten Mal erscheint, so datirt der zerbrochene Krug von Mittwoch, dem 2. März 1808. An geweihter Stätte, in Weimar, beschreit das neugeborene Kind die Wände des Theaters. Kein geringerer Pathe als Goethe hält es über die Feuertaufe. Der Name des Vaters wird — auffälliger Weise, vielleicht vorsichts- und schonungshalber — auf dem Zettel nicht genannt. Aber trotz so vieler günstiger Zeichen standen böse Sterne über der Stunde der Geburt. Das Stück fiel durch, wie bereits erwähnt worden; fiel durch mit ungewöhnlichem Glanze. Nicht genug, daß es in den Hofkreisen mit erbittertem Hohn zu Fetzen zerrissen wurde; nein, auch das Publikum — das lammfromme Publikum der Musenstadt an der Ilm, welches grausame Experimente wie Ion, Alarkos, der Zauberflöte zweiten Theil, die Saalnixe in mehreren Fortsetzungen, über sich ergehen lassen mußte, ohne murren zu dürfen — dies Publikum empörte sich, murrte, zischte, pfiff den zerbrochenen Krug zu Tode. Einmal ward er gegeben, und nicht wieder. Wer war schuld an solchem unerhörten Mißerfolg? Die Schauspieler sagten: ein Schauspieler; die Kritiker sagen noch: Goethe. — Was ist daran wahr? — Beides.

Goethe, obgleich der objectivste aller Sterblichen, oder — weil der Objectivste, wußte seine Subjectivität, sein großes Ich, schwer in das richtige Verhältniß mit anderen Individualitäten zu bringen. Hat es doch Jahre lang gedauert, bis er sich mit Schiller ins Gleichgewicht gesetzt. Kleist war ihm, nicht lange vor der ominösen Aufführung des Krugs, mit seiner Penthesilea auf den Leib ge-

rückt; ein Stück, das den alternden Kunstgreis geradezu anwidern mußte und richtig auch durch ein kühles Schreiben (vom 1. Februar 1808) von ihm abgelehnt wurde. Ueber den zerbrochenen Krug hingegen äußerte sich der Meister Anfangs günstig und verwies erst nach dem Volksgericht der ersten, von ihm selbst besorgten Aufführung das Stück in die Kategorie der „problematischen" Theaterstücke. Warum er es dennoch gegeben? Sicher aus gutem Glauben an den Werth der Dichtung; nicht — wie man hie und da geneigt gewesen ist, zu insinuiren — in der Absicht, den Dichter zu Fall zu bringen. Wenn es ein Fehlgriff war, das einactig gedachte und geschriebene Stück in drei Acte zu zerreißen, so erklärt sich derselbe daraus, daß Goethe, als Dichter, Respect vor der Dichtung empfand, und statt resolut zu streichen — wozu sich ein schauspielerischer Regisseur und Director leicht bereit findet — das Werk in seiner Totalität wirken lassen wollte, einen zerbrochenen Krug, aber ein ganzes, ganz gelassenes Kunstwerk. Die Länge, an zweitausend Verse betragend, mehr also als eine Sophokleische Tragödie, verbot einen einzigen Act. Goethe machte drei, vollkommen richtig einschneidend beim Beginn der Gerichtsverhandlung und bei deren momentaner Abbrechnng. Aber für drei Acte reichte denn doch, auch bei den bescheidensten Ansprüchen, die Handlung nicht aus, welche ja eben nur in der Verhandlung beruht. Die Zuschauer mußten ungeduldig werden, wenn bei zweimaligem Fallen des Vorhangs die Handlung nicht vom Flecke gekommen. Obendrein war eine Operette dem Stück vorausgegangen (Der Gefangene, von Della Maria) und zum Schlußstück eignet sich der zerbrochene Krug durchaus nicht, am wenigsten nach Musik und Gesang. Er muß den Theater-Abend einleiten, sein Publikum frisch vorfinden. Und die guten Ilm-Athener saßen seit halb sechs Uhr Abends in ihrem Kunsttempel, mußten bis halb zehn Uhr sitzen, was Wunder, daß sie sich das selten gegönnte Vergnügen herausnahmen, gegen Ende mitzuspielen?! Es bekam ihnen theilweise übel, dies Vergnügen. Ein herzoglicher Beamter, der herzhaft mitgepfiffen, ward, auf Serenissimi lauten Befehl aus der Loge, von den Husaren sofort festgenommen und drei Tage auf die Hauptwache gesetzt; ein heiterer Zug aus der guten alten Zeit, in welcher kleinere deutsche

Fürsten und Höfe mehr oder weniger nach Friedrichs des Großen Muster sich zuschnitten: patriarchalisch in der Form, im Wesen desto absolutistischer. Der Literaturklatsch will wissen, Goethe habe am Tage nach der stürmischen Vorstellung zu einem seiner Hausfamulusse gesagt: „Der Mensch (der Pfeifer nämlich) habe gar nicht so Unrecht gehabt, ich wäre auch dabei gewesen, wenn es der Anstand und meine Stellung erlaubt hätten. Des Anstands wegen hätte er eben warten sollen, bis er außerhalb des Zuschauerraumes war.“ Also auf der Straße pfeifen hätt' er sollen, oder zu Hause für sich? Abgesehen von dem platten Unsinn, stimmt auch die Anschauung, die hier Goethe untergeschoben wird, schlechterdings nicht zu dem wohlbekannten monarchischen Credo des alten Herrn, der sich gelegentlich selbst aus seiner Parterre-Loge hervorbeugte, um in den lustigen Lärm des Jenenser Studio's hineinzudonnern: „Man lache nicht! Man bedenke, wo man sei!“

Besetzt war übrigens das Stück mit namhaften Kräften, den ersten aus Weimars goldener Theater-Aera. Den Dorfrichter Adam spielte Becker, Schreiber Licht Unzelmann, Frau Marthe die Wolff (nachmals in Berlin), Veit Tümpel Graff, Ruprecht P. A. Wolff, Eva die Elsermann, den Gerichtsrath Walter Oels. Adam soll, nach dem Zeugniß des Regisseurs Genast, im Vortrag so unleidlich breit und langweilig gewesen sein, so unerträglich gedehnt und gezerrt haben, daß sogar den Mitspielenden die Geduld vergangen. Und auf dieser Rolle ruht das Stück; es steht und fällt mit ihr. Als wir, mehr als fünfzig Jahre später, Donnerstag, den 26. Juni 1862, bei einem Gastspiel Döring's, auf der ersten Unglücksstätte sein Glück wiederum versuchten, that dasselbe seine volle Schuldigkeit und hat sich auch nachmals, bei ähnlichen Anlässen, mit Ehren sehen lassen können.

Was Goethe nicht vermocht, vielleicht nicht gewollt, die höchste ästhetische Auctorität seiner Zeit, das vollführte ein resoluter Practicus: Friedrich Ludwig Schmidt in Hamburg. Ihm gebührt das Verdienst, den zerbrochenen Krug für die deutsche Bühne gerettet zu haben, und zwar durch eine doppelte Thätigkeit: als Einrichter des Textes, als Darsteller der Hauptrolle. Ersterer beschränkt sich allerdings auf eine, wenn nicht in allen Einzelheiten glückliche, so doch

energische Kürzung des in seine ursprüngliche Fassung zu einem Acte restituirten Stückes. Letztere, die Darstellung der Rolle Adams, des Dorfrichters, ist für die Bühnen Norddeutschlands typisch geworden und lebt, den Hauptzügen nach, fort in Dörings mit Recht berühmter Creation, welche das Stück dauernd und erfolgreich auf dem Repertoire der Berliner Hofbühne bis zur Stunde erhalten hat, der einzigen, die ihm eine bleibende Stätte geboten. In dieser neuen Einrichtung ging das Stück zum ersten Male am 28. September 1820 auf dem Hamburger Stadttheater in Scene. Donnerstag, den 8. August 1822, gelangte dasselbe auf die Berliner Hofbühne, wo Gern den Adam, die Esperstedt Frau Marthe, Richter den Schreiber Licht, die Dötsch das Evchen spielte. Nach nur zwei Vorstellungen verschwand es vom Repertoire, um erst nach zwanzig Jahren, durch Dörings Kunst, wieder aufzuleben. In Berlin wie in Weimar war die Besetzung der Hauptrolle entscheidend gewesen für den Untergang. Gern, der Komiker, mußte diese Rolle vergreifen, welche dem Charakterdarsteller gehört. Deswegen wurde sie im Burgtheater, das den zerbrochenen Krug zum ersten Male erst am 2. März 1850 brachte, mit Recht nicht dem beliebten Komiker Beckmann, sondern La Roche, dem Meister in feinen Charakterbildern, übertragen, der sie bis zum heutigen Tage besitzt, und zu seinen erfolgreichsten Creationen zählt. Von anderen interessanten Aufführungen sei noch eine erwähnt: die Münchner, während des Gesammtgastspiels deutscher Bühnenkünstler im Weltausstellungs-Jahre, Donnerstag, den 27. Juli 1854, veranstaltet. Döring spielte den Adam, in welchem übrigens auch der treffliche Jost excellirte, die Haizinger Frau Marthe, der Komiker Lang den Schreiber Licht, die Jahn das Evchen, Christen den Ruprecht. Der Abend war ein außerordentlich glücklicher, verherrlicht durch die Anwesenheit weiland Sr. Majestät des Königs von Preußen. Friedrich Wilhelm der Vierte hatte Kleist's Lustspiel aus einer Reihe von Vorstellungen, die ihm zur Auswahl dargeboten worden, eigens ausgesucht, nachdem er Kabale und Liebe mit einem energischen Bleistiftstrich beseitigt, und sagte mir, als ich ihn zum Schluß aus dem Theater zu geleiten die Ehre hatte, mit seinem bekannten Lächeln: „Sie sind ein Tausendkünstler, daß Sie so viel große Schauspieler nicht blos unter einen

Hut zu bringen verstanden, sondern sogar in einen zerbrochenen Krug."

Vergegenwärtige ich mir die beiden, nach Schmidt's Ableben berühmtesten Darsteller des Adam, La Roche und Döring, so meine ich zwischen den zwei Altmeistern deutscher Schauspielkunst, bei gleicher Wirkung, einen charakteristischen Unterschied in Auffassung und Durchführung zu erkennen.



Döring.

La Roche spielt die Rolle des Adam runder; Döring schärfer. La Roche humoristischer; Döring komischer. La Roche mit anscheinender Ruhe, durch welche die Verlegenheit des ertappten Sünders um so ergötzlicher hervorbricht; Döring mit großer Beweglichkeit, die gegen das natürliche Gebahren des Klumpfußes vortrefflich contrastirt. La Roche mit enthaltsamer Mäßigung, Döring mit übermüthigem Aufwand an Mienen- und Geberdenspiel. La Roche wirkt besonders in den Beiseite-Reden mit Evchen, das der alte Adam noch vom Richterstuhle aus mit lüsternen Blicken verfolgt; Döring durch den grellen Ton- und Haltungs-Wechsel im Verkehr mit dem Gerichtsrath, dem Schreiber, den Bauern. La Roche faßt und giebt die Rolle in ihrer Totalität; Döring zerlegt sie in ihre

wechselnden Momente. La Roche bleibt von der Exposition bis zum Schlusse sich gleich; Döring steigert sich. La Roche hält sich innerhalb des Rahmens um das Genrebild, wie er denn auch keinen erhöhten Tisch, keine Schranken in der Gerichtsscene verwendet; Döring wächst über die Mitspielenden hinaus und beherrscht die Scene. Beide Künstler — Schüler der Natur, und Meister in dieser Schule — bringen unvergeßliche Eindrücke mit ihrem Adam



La Roche.

hervor; aber nach dem Fallen des Vorhangs wird sich der Zuschauer sagen: Ich habe den zerbrochenen Krug mit La Roche gesehen, und: Ich habe Döring im zerbrochenen Krug gesehen.

Wie der dritte, der Zeit nach erste in dem lustigen Kleeblatt, wie Schmidt zu Stück und Rolle sich verhalten, vermag ich nur nach Hörensagen zu berichten, jedoch aus dem Munde guter Schauspieler, die sich darauf eigentlich am Besten verstehen. Ihre Meinung geht dahin: Schmidt habe sich zu sehr in die Breite gehen lassen und des Guten zu viel gethan, so in der Maske wie im Spiel; was ihm am besten gelungen, sei die falsche Bonhomie im Anfang, die Angst am Ende gewesen.

Verfolgt man in Gedanken den Weg über die deutsche Bühne,

welchen unser Lustspiel gemacht hat, so kommen Einem wohl trübe Anwandlungen des Staunens und der Unzufriedenheit. Wie? Da ist nun ein Stück, dessen classischen Werth die Kritik und das Publikum übereinstimmend anerkennen, welches vortreffliche dankbare Rollen enthält, das viel einbringen kann und jedes Falls nichts kostet, und dieses Stück ward im Laufe eines halben Jahrhunderts heimisch nur auf einem einzigen Theater, in Berlin. Alle anderen Hofbühnen geben es wohl ab und zu, setzen den zerbrochenen Krug bei besonderen Gelegenheiten, Erinnerungstagen, Gastspielen u. s. w. auf die Tafel und freuen sich, ein anständiges Stück zu besitzen, das dem Repertoire zur Zierde gereicht, und das zu guter Gesellschaft paßt, zu Goethe's Geschwistern, vor Wallenstein's Lager. Allein ein allgemeines Repertoire-Stück ist der zerbrochene Krug deswegen nicht geworden, geschweige denn ein Zug- und Kasse-Stück; allem Anschein nach wird er das niemals werden. Mit Recht konnte schon ein Berliner Recensent der Aufführung von 1822 nachseufzen, daß Wirrwarre und Pagenstreiche, Vogelschießen und dergleichen gefälligere Gaben dem „sonderbaren“ Stücke eine siegreiche Concurrenz machten. Dergleichen den Markt des Tages beherrschende Modewaare producirt auch heute, wenn nicht in reicher, doch in genügender Anzahl, die fabrikmäßig betriebene Theater-Literatur. Dazu werden von Paris, Jahr aus Jahr ein, Sensations-Dramen, Sittenbilder, Possenspiele die schwere Menge importirt, so daß der praktische Bedarf gedeckt ist. Auf Chmpagner und Absinth mundet aber ein fast hundertjähriger Rheinwein nicht, der obendrein nicht die imponirende Marke Schiller oder Goethe trägt. Und ein einactiges Stück dazu! Der Geschmack unseres Theater-Publikums ist eigentlich zu solide, um an der Bagatelle, der Bluette sich satt zu essen. Wie wenig, im Vergleich zu Frankreich und England, wird bei uns an einactigen Artikeln erzeugt und verzehrt? — Armer Kleist, der Du zeitlebens wenig Chancen gehabt, Dein zerbrochener Krug hat auch nach Deinem Tod nicht viel! Während höchstens Dein Käthchen als im Curs gestiegen notirt werden darf, bleiben Hermannsschlacht, Prinz von Homburg selten begehrt, Penthesilea flau, Schroffenstein —.

Und doch, wenn nicht alle Zeichen trügen, bereitet sich im Theater gegenwärtig eine allgemeine Wandlung zum Besseren vor, die bereits thatsächlich auch an Kleist angeknüpft hat und in ihrem Verlauf der Verbreitung, dem Verständniß seiner Werke zu Gute kommen muß. Unverkennbar geht durch die dramatische Poesie der neuesten Zeit der Zug auf große, namentlich nationale Stoffe. Ihrer Seits haben die Bühnenvorstände fast aller Orten angefangen, ihre Aufgaben in einem ernsteren Sinne als früher aufzufassen oder sie sind in dem aufgenöthigten Kampfe mit allgemeinen, dem Theaterbesuch ungünstigen Zuständen aus dem hergebrachten Schlendrian in würdigere Bahnen, zu höheren Zielen gedrängt worden. Auch im Publikum bildet sich merklich aus der großen, groben Menge, die nur vom Unterhaltungs-Kitzel in das Theater getrieben wird, eine, sei's auch nur kleine Kunstgemeinde aus, die es nicht scheut zu denken, dem Dichter wie dem Darsteller in seinen Intentionen zu folgen, sich hinzugeben an den Zauber echter Poesie. Der vierte Faktor endlich, meines Erachtens der wichtigste, der Schauspieler, bleibt keineswegs zurück in dem erfreulichen Gesammt-Fortschritt. Seit die Kunst nicht mehr nach Brot zu gehen braucht — sie findet es heutzutage überall, sogar mit schier allzudick aufgestrichener Butter — seit der Schauspielerstand als solcher emancipirt worden ist, erwacht ein Gesammtbewußtsein in seinen Gliedern, ein Selbstgefühl und eine Ueberzeugung von ihrer hohen Bestimmung, welche auf die künstlerischen Leistungen nur wohlthätig zurückwirken. Was an Virtuosität der Einzelnen verloren gegangen, hat das Ensemble gewonnen. Alles in Allem genommen, bietet das Theater der Gegenwart, verglichen mit demjenigen der Restaurations-Periode und der politischen Sturm- und Drang-Jahre, keineswegs das Bild des Niedergangs und Verfalls dar, wie oft solches auch von der Kritik und von vereinzelten Nachzüglern der alten Zeit, d. h. ihrer Jugendzeit, behauptet werden will, vielmehr läßt sich auf diesem Gebiete, wie auf staatlichem, gesellschaftlichem, künstlerischem überhaupt, ein erfolgreicher Prozeß der Befreiung, der Reinigung, der Reform nicht verkennen.

Auf Kleist gerichtet, bestätigt sich diese Beobachtung unwider-

legbar. Es ist noch gar nicht lange her, daß sein volksthümlichstes Stück, das Käthchen von Heilbronn, überall in einer fremden und — seien wir mild im Urtheil — unvortheilhaften Bearbeitung (aus Holbein's Feder) gegeben worden. Erst in den letzten Jahren wurde, und zwar gleichzeitig auf mehreren Bühnen, das Original in sein Recht wieder eingesetzt; eine Sühne für den Dichter, die dem Stück überall und entschieden genützt hat. Die Hermannsschlacht, der Prinz von Homburg treten unter dem Lichte, welches der jüngste deutsche Befreiungskrieg auf sie wirft, fast wie neue Dichtungen in den Vordergrund. Sogar die Familie Schroffenstein und Penthesilea, zwei für unnahbar gehaltene Stücke, haben sich, jene in Wien, diese in Berlin, auf die Bretter gewagt; allerdings bisher vereinzelt gebliebene Versuche, aber als bahnbrechend, als Stimmungszeichen bemerkenswerth. Noch einige tüchtige Schritte weiter in dieser Richtung, und dem deutschen Theater ist ein großer, ein ganzer Dichter wieder erobert worden, der ihm freilich niemals hätte verloren gehen sollen; der ihm auch eigentlich nicht verloren gegangen ist — weil es ihn sich nicht zu eigen zu machen verstand.

Seinen ernsten und großen Stücken ging unser Lustspiel in der Praxis voran; dagegen steht es in der jetzigen restaurirenden Thätigkeit zurück. Mit jener Kraft der Trägheit, die zu den stärksten Motoren im Theater gehört, läßt man das Stück seit den funfzig Jahren, die es nun einmal „steht", stehen und gehen, wie es in Olim-Schmidt's Zeiten stand und ging. Ein und der andere berühmte Dramaturg hat seine Verbesserungen des Hamburger Codex darauf beschränkt, noch etwas mehr als Schmidt zu „streichen". Es giebt eben, jenseits und diesseits des Vorhangs, immer gute Leute und schlechte Musikanten genug, denen jedes Stück zu lang ist, die namentlich gegen das Ende hin in eine wahre Beschneidungs-Manie verfallen. Desungeachtet mein' ich, es hätte eben dies Kleinod unter Kleist's Werken, der reizende Niederländer, ein besseres Schicksal verdient, eine Bearbeitung von freierem Standpunkt aus, die Scenirung durch eine feinere Hand, als sie Schmidt besessen — ungeachtet seines doppelten Verdienstes um das Stück. Diese Thätigkeit des Text-Redacteurs und des Bühnen-Regisseurs, welche ich mir getrennt kaum zu denken vermag, wie sie denn auch wesent-

lich zusammengehört und nur gemeinschaftlich die lebendige Reproduction eines dramatischen Gedichts auf dem Theater vollbringen kann, ich möchte sie zuerst auf eine geschmackvolle Restauration des Originals gewendet sehen. Schmidt und seine Nachfolger haben nicht nur gekürzt, was ja nützlich, sogar nöthig gewesen. Nein, sie haben auch geändert, aus Eigenem zugesetzt, retouchirt. Unstreitig in der besten Absicht, vielleicht von ihrem Standpunkt aus mit einer gewissen Berechtigung, aber jedes Falls gegen das Interesse des Stücks und gegen die Intention des Dichters, der gerade dieses Stück, so klein es ist, in Composition, Zeichnung und Colorit mit besonderem Fleiße bis in alle Einzelheiten hinein ausgearbeitet hat. Da wird zum Beispiel der Teufel, der bei Kleist oft genug vorkommt, von Schmidt verbannt, Dorfrichter Adam's Hose, die am Ofen hängt, verschämt in eine Jacke verwandelt, und die so energische wie malerische Thierstück-Zeile: „Steht nicht der Esel wie ein Ochse da?" mit Anwendung eines ganz unzutreffenden Bildes verbalhornt in: „Steht nicht der Esel wie auf's Maul geschlagen?" Ja zum Teufel, einen Esel schlägt man doch auf's Kreuz, nicht auf's Maul, selbst wenn er yaht. Frau Marthen's liebevoll ausmalende Schilderung des Krugs ist den wetteifernden Vandalen-Fäusten bald in diesem bald in jenem prächtigen Zuge zum Opfer gefallen. Veit Tümpel, Ruprecht's Vater, ward ganz und gar beseitigt, auch wohl eine von den zwei Mägden des Richters, und der meldende Bediente. Dergleichen Nebenfiguren gehören aber zum Genrebild; sie wirken, nicht individuell, jedoch in und mit dem Ganzen und stören nur, wenn sie nicht da sind, durch den fühlbaren Abgang der Staffage, keineswegs in richtiger Verwendung und richtiger Vertheilung in der Gruppe. Um sie abzurunden, sollten eher, in Ergänzung des Dichters, einige Zuschauer, wär's auch vom Gange aus durch die offene Thür hereinglotzend, das Bild des Volksgerichts, das man sich in den Niederlanden doch wohl öffentlich zu denken hat, vervollständigen. Den Schluß endlich, welchen Kleist fein und weise in der Perspective auf einen neuen Prozeß erfunden, Schmidt und seine Nachtreter verhunzen ihn durch ein jämmerliches Wortspiel und einen Klappreim, der zu dem Styl des Stückes paßt wie die Faust auf's Auge.

„Kommt Licht in das Gericht, will ich mich trösten;
Zerbricht dann jemals wieder Recht und Krug,
So sieht man doch, wer beides uns zerschlug“:

das lassen die Ueberkleisterer Frau Marthe sagen, während sie bei Kleist keineswegs getröstet, sondern „empfindlich“ abgeht und mit einem beredten Blick auf den zerbrochenen Krug in ihrem Arm dem Gerichtsrath, den sie um den Sitz der Regierung und die Gerichtstage in Utrecht befragt — wie ich mir's vorstelle, an der Thür noch einmal umkehrend — zuruft:

„Gut! Auf die Woche stell' ich dort mich ein.“

In diesen einzelnen Fällen wie im Ganzen wird eine sorgfältige Emendation des überlieferten Textes identisch sein mit der Herstellung des Originals. Darauf muß dieses, das Original, allerdings gekürzt werden, mit Schonung der einzelnen Eigenthümlichkeiten, aber zugleich mit einer so durchgreifenden Energie, daß die Dauer der Vorstellung wenig mehr als eine Stunde betrage. Die Aufgabe der Regie ist eine viel einfachere und leichtere. Sie wird ein niederländisches Zimmer, halb Bauernstube, halb Amtslocal, in charakteristischem Detail zusammenstellen. Die darin waltende Unordnung, Gerichtsacten unter leeren Genever-Flaschen, Kleidungsstücke, zum Trocknen am Ofen aufgehängt, Verbandzeug bei Salbentöpfen, mögen den Bewohner und gleichzeitig die Situation kennzeichnen. Da die Handlung am ersten Februar vor sich geht — Frau Marthe sagt es und Frau Brigitte erzählt von Schneefall in der vergangenen Nacht —, muß der Ofen mit seinem Zierrath sinnbildlicher Ziegenbocks-Köpfe geheizt, auch ein Feuerbecken von blank gescheuertem Messing, desgleichen der unvermeidliche Spucknapf beigestellt und in der Costümirung neben der Goldblechhaube der Frauen einige Zuthat an Pelzwerk, sowie Holzschuhe und hohe Stiefeln bei den Männern vorgesehen werden. Das Jahr der Handlung braucht der Theaterzettel nicht zu präcisiren. Daß der rechtsgelahrte Dorfrichter Puffendorf erwähnt, läßt auf das Ende des siebenzehnten Jahrhunderts oder den Anfang des achtzehnten schließen. Doch folgt man am besten der Intention des Dichters, der fingirte

Ortschaftsnamen gewählt und überall mehr genialisirt als specificirt hat.

Gelingt es, das Stück, wo es fehlt, heranzuziehen; wo es vorhanden ist, aufzufrischen, so geschieht dem Repertoire, dem Personal, dem Publikum ein Dienst. Dieses, das Publikum, wird mit der Zeit zu Kleist heranreifen, wenn die Bühne ihm gegenüber ihre Schuldigkeit thut, wie solches die Kritik und die Literatur, gleichfalls zögernd, gethan hat.

Pierer'sche Hofbuchdruckerei. Stephan Geibel & Co. in Altenburg.

Druckfehler.

Seite	5	Zeile	16:	einem statt einen.
„	5	„	17:	glücklichen statt glücklichem.
„	12	„	14:	Walsingham statt Wolsingham.
„	12	„	32:	Phaeton statt Phaethon.
„	16	„	2:	Lowin statt Cowin.
„	19	„	35:	befruchtet statt befeuchtet.
„	23	„	34:	Accessorium statt Accelsorium.
„	50	„	31:	geschäftliche statt Geschäftliche.
„	55	„	19:	dem statt den.
„	61	„	27:	Thyestes statt Tyestes.
„	67	„	25:	Triumph statt Triumpf.
„	73	„	32:	De statt Dé.
„	73	„	33:	sansculottide statt sansculottude.
„	75	„	16:	Municipalité statt Mnnicipalité.
„	75	„	19:	Schärpe statt Scherpe.
„	80	„	7:	Marivaux statt Miravaux.
„	96	„	21:	dem Mimen statt den Mimen.
„	128	„	21:	verschenkt statt versenkt.
„	162	„	2:	Delius statt Julius.
„	266	„	14:	fehlen nach dem Worte „Verlangen“ die Worte: „zu betrachten.“



